

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ імені В. Н. КАРАЗІНА
ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНИХ МОВ

Кафедра теорії та практики перекладу англійської мови

Рекомендовано до захисту
Протокол засідання кафедри № _____
від «_____» _____ 2017 р.
Завідувач кафедри Ребрій О.В. _____
(підпис)

ДИПЛОМНА РОБОТА

*ВІДТВОРЕННЯ ІДІОСТИЛІЮ ДЖОНА ФАУЛЗА В УКРАЇНСЬКИХ
ПЕРЕКЛАДАХ У СПІВСТАВЛЕННІ З РОСІЙСЬКИМИ ПЕРЕКЛАДАМИ*

Виконавець:

Студентка 7 курсу, групи ЯАП-73

Фролова Ганна Веніамінівна

Керівник роботи:

Кальниченко Олександр Анатолійович

доцент кафедри теорії та практики
перекладу англійської мови

Підсумкова оцінка:

за національною шкалою: _____

кількість балів: _____

Підпис керівника _____

Дипломну роботу захищено на засіданні Екзаменаційної комісії

Протокол № _____ від «_____» _____ 2018 р.

Голова Екзаменаційної комісії _____
(підпис) (прізвище та ініціали)

Харків – 2018

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1 ІДІОСТИЛЬ ДЖОНА ФАУЛЗА ТА ЙОГО ВІДТВОРЕННЯ В ПЕРЕКЛАДІ: ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ	7
1.1. Визначення поняття ідіостиль.....	7
1.2. Стилiстичні особливості перекладу художніх творів	14
1.3. Передача тропів у перекладі.....	19
1.4. Передача метафор при перекладі.....	20
1.5. Передача порівнянь при перекладі.....	24
1.6. Відтворення алюзій при перекладі.....	27
1.7. Відтворення інтертекстуальності при перекладі.....	30
Висновки за розділом 1.....	32
РОЗДІЛ 2 ВІДТВОРЕННЯ ІДІОСТИЛЮ ДЖОНА ФАУЛЗА ПРИ ПЕРЕКЛАДІ.....	34
2.1. Роль постмодернізму у творчості Джона Фаулза.....	34
2.2 Особливості відтворення компонентів ідіостилю Джона Фаулза при перекладі на українську та російську мови.....	35
Висновки за розділом 2.....	55
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ.....	57
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	59
СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ.....	64
SUMMARY.....	65

ВСТУП

Джон Фаулз є одним з найяскравіших представників літератури постмодернізму не тільки у Великобританії, але і у всьому світі. Визнаний літературний класик, він присвятив свої твори опису взаємовідносин між людьми в сучасному світі, боротьбі з внутрішньої несвободою і ролі мистецтва в підвищенні людського духу і осягненні прекрасного. Недарма різні мистецтва, і зокрема візуальні, займають одне з ключових місць в творах Дж. Фаулза. У своїх інтерв'ю і критичних есе автор неодноразово розповідає про на значну роль мистецтва як основного засобу пізнання світу і людської особистості.

При розгляді творчості письменника або поета не можна не торкнутися проблеми ідіостилю і особливостей його передачі в перекладі. Ще видатний вітчизняний вчений В. В. Виноградов вважав аналіз індивідуального стилю автора однією з центральних проблем вивчення мови художньої літератури.

Для того, щоб переклад був повноцінним, у ньому має бути збережене взаємовідношення між загальномовним та авторським. Те, що читачі першоджерела сприймають як стандарт, має сприйматися як стандарт і читачами перекладу. І, навпаки, авторське в першоджерелі має сприйматися як авторське і в перекладі. Перекладач має відтворювати індивідуальний авторський стиль (ідіостиль), продукуючи його функціональний аналог, таким чином, щоб авторське в тексті перекладу сприймалося також як відхилення від стандарту, тобто має бути збережена структура прийому, авторський ідіостиль.

Актуальність теми дослідження зумовлена необхідністю систематизувати основні риси ідіостилю Джона Фаулза для того, щоб адекватно відтворити їх у перекладі. Першочерговою є проблема пошуку способів та прийомів адекватного відтворення унікального ідіостилю письменника. Актуальність роботи зумовлена також практичним та теоретичним інтересом до творчості Джона Фаулза в Україні. Переклади таких творів як «Маг» та «Колекціонер» не були раніше об'єктом наукового аналізу взагалі.

Об'єктом дослідження є відтворення в українських та російських перекладах у зіставленні англійським оригіналом ідіостилю Джона Фаулза, що передає авторську картину світу.

Предметом дослідження є стратегії і тактики відтворення ідіостилю Джона Фаулза в українських та російських перекладах у зіставленні з англійським оригіналом.

Метою дослідження є виявлення стильової специфіки відтворення ідіостилю Джона Фаулза в українських перекладах.

Задля реалізації мети дослідження поставлені такі **завдання**:

- виділити ідіостилістичні домінанти Джона Фаулза;
- виявити стилістичні проблеми перекладу;
- розглянути перекладацькі труднощі, що впливають на адекватне відтворення ідіостилю Джона Фаулза в українському та російському перекладах;

Матеріалом дослідження слугували романи Джона Фаулза «Маг» та «Колекціонер» в оригіналі та перекладах українською (відповідно Олега Короля та Ганни Яновською) та російською (Бориса Кузьминського та Ірини Бессмертної) мовами. Загальний обсяг проаналізованого текстового матеріалу становить близько 846 сторінок.

Методи дослідження обумовлені метою і завданнями роботи і включають в себе наступні: метод порівняльного аналізу, на базі якого сформульовані спостереження щодо зібраного фактичного матеріалу та метод дескриптивного перекладацького аналізу для встановлення способів перекладу та умов їх застосування.

Положення, що виносяться на захист:

1. Ідіостиль – система змістових і формальних характеристик, властивих творам автора, яка робить унікальним втілення в цих творах авторського способу мовного вираження. Натомість заміна стилістичної тональності може призвести до стирання колориту, стандартизації або до стилізації. В обох випадках художній образ не буде переданий повною мірою. На основі романів «Колекціонер» та «Маг» Джона Фаулза було виділено такі компоненти його

ідіостилю як: метафори, порівняння, алюзії, інтертекстуальність, наділення героїв власною мовою.

2. Найяскравішою відмінною рисою саме художнього тексту є надзвичайно активне використання тропів і фігур мови. Вибір лексико-фразеологічних засобів має вирішальне значення для адекватної передачі стилю автора в перекладі. Тому тут необхідно одночасно враховувати не тільки смислову точність, а й стилістичну й експресивно-емоційну відповідність оригіналу обраних перекладачем засобів. Крім того, необхідно не лише відобразити мовні одиниці, важливим завданням також є збереження ідіостилю автора.
3. В таких романах Джона Фаулза як «Колекціонер» та «Маг» представлені такі компоненти ідіостилю як метафори, порівняння, алюзії та інтертекстуальність, а також наділення героїв романів власною специфічною мовою. А отже при перекладі необхідно вміти відрізнати в оригіналі індивідуальне від стандартного, традиційного. Складністю при перекладі може стати відтворення домінантної функції висловлювання та збереження її комунікативності.

Наукова новизна дипломної полягає в тому, що в ній уперше:

- виявлено компоненти ідіостилю Джона Фаулза в романах «Маг» та «Колекціонер»;
- визначено специфіку відтворення ідіостилю Джоа Фаулза та особливості відтворення порівнянь, метафор, алюзій та інтертекстуальності як домінант його ідіостилю;

Практичне значення дослідження полягає в тому, що отримані результати можуть бути використані наступними перекладачами інших творів Джона Фаулза, а також можуть бути використані в навчальних курсах з перекладознавства та порівняльного літературознавства.

Апробація результатів дипломної роботи. За результатами дослідження було написано статтю у співавторстві з науковим керівником для збірки наукових робіт студентів «In Statu Nascendi». Результати дослідження доповідалися на Міжнародній студентській науковій конференції «Іноземна

філологія: погляд у майбутнє» (Харків, ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 30 листопада 2017 р.).

РОЗДІЛ 1

ІДІОСТИЛЬ ДЖОНА ФАУЛЗА ТА ЙОГО ВІДТВОРЕННЯ В
ПЕРЕКЛАДІ: ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ

1.1. Визначення поняття ідіостиль

Вивчення індивідуального авторського стилю є однією з найважливіших задач при перекладі художньої літератури.

Відображенням світобачення автора є його твори. За допомогою мовних одиниць автор змальовує оточуючий світ, описує події та дії персонажів. Ідіостилем автора є не тільки мовні складові, а й способи їх комбінування які автор застосовує для втілення власних ідей та думок. Ідіосиль є відображенням реальності такою, якою її бачить автор. Саме індивідуальний стиль і відображає позицію письменника щодо вибору певних виражальних засобів, які в свою чергу є рисами авторської мовної індивідуальності і які розкривають авторську картину світу [31, с. 6]. Через стиль та мову персонажів автор відтворює своє бачення світу, що він змальовує в своїх творах, героїв, та оточуючий їх світ.

Багато робіт з історії розвитку літературних мов різних народів світу ґрунтуються в значній мірі на вивченні мови письменників.

Вивчення мови письменників допомагає не тільки розкривати своєрідність їх творчої манери, а й висвітлити можливі коливання літературної норми. В. В. Виноградов ссилається на висловлювання Лідії Сейфулліної про те, що кожен твір носить на собі подих, темпи своєї епохи, розмір кроку цієї самої епохи [6, с. 73]. А отже, вивчення індивідуального стилю (ідіостилю) письменника спирається на попередню аналіз і оцінку відповідного матеріалу з точки зору стилістики мови та стилістики сучасної мови.

В. В. Виноградов висловлює думку, що принципи і закони словесно-художньої побудови образу автора слід шукати в тексті самого художнього твору. «Діалектика письменницького « Я »», що являє собою скоріше не« образ-ім'я», а «образ-займенник », передбачає« широке право перевтілення і видозміни дійсності » [5, с 128]. Розглядаючи зв'язок між автором та структурою

створюваного ним тексту як одного цілого, В. В. Виноградов робить висновок, що «стиль письменника створює і відтворює індивідуально-виразні якості і співвідношення речей – образів, типові для творчої системи саме цього художника» [5, с. 211].

Дослідження мови автора (індивідуального стилю письменника) – є чимось середнім між літературознавством і лінгвістикою. Однак кожна з цих наук, маючи один і той же предмет дослідження, підходить до цього питання по-різному. Лінгвістика розглядає насамперед своєрідність вибору мовних засобів і системність такого своєрідності. Однак проблема індивідуального стилю письменника полягає не тільки в цьому. Деякі питання, що виходять за межі лінгвістичного аналізу, все ж в тій чи іншій мірі визначають вибір мовних засобів. До них можна віднести композицію твору, сюжет і способи його розгортання, літературну школу або напрямок, до якого належить письменник, і багато іншого. Даними питаннями займаються літературознавці, а в дослідженнях індивідуального стилю письменника, що проводяться з лінгвістичної точки зору, вони можуть займати лише підлегле місце. Лінгвістика також розглядає проблему літературної норми, її коливання, порушення, кордони цих порушень або відступів і ряд інших питань, пов'язаних з функціонуванням норм літературної мови даної епохи.

«Стиль літературної особистості, або «стиль письменника», згідно з В. В. Виноградовим, це і є його «стиль». Під стилем В. Г. Белінський розумів «вміння висловити думки тим словом, тим оборотом, які потрібні для сутності самої думки ... Склад — це сам талант, сама думка ... в складі вся людина; склад завжди оригінальний як особистість, як характер ... » [1, с.23]. Згідно з А. І. Єфімовим, який був одним з перших дослідників даного поняття, вивчення складу виражається насамперед у визначенні того, що береться письменником з мови і як, і з якою метою вживається, і чим відрізняється «голос» даного письменника від «голосів» інших » [16, с. 166]. У широкий вжиток поняття ідіостилу було введено В. П. Григор'євим [10, с. 21].

Г. О. Винокур писав: «Досліджуючи мову письменника або окремого його твору, ми тим самим вступаємо вже на міст, що веде від мови як чогось не особистого, загального, надіндивідуального, до самої особи » [7, с. 231]. В. В. Виноградов підкреслював, що «через осягнення образу автора як сверхкатегорії художнього твору і пролягає шлях його комплексного, цілісного аналізу» [6, с. 20].

Формування поняття ідіостилю відбувається одночасно з формуванням поняття мовної особистості. Питаннями визначення мовної особистості займалися такі лінгвісти, як Ю. М. Тинянов, Ю. Н. Караулов, В. В. Виноградов, Б. А. Ларін та інші. А отже не вийшовши за межі мови, не звернувшись до авторської мови, до носія – людини, до конкретної мовної особистості, неможливо пізнати мову саму по собі. Мовна особистість – дуже складний і багатоаспектний об'єкт дослідження, який різними вченими розглядається з різних сторін. Одним з перших вчених, що звернулися до цього питання, є Ю. Н. Караулов, якому і належить пріоритет в побудові єдиної теорії мовної особистості. Ю. Н. Караулов розглядає мовну особистість, як вид повноцінного уявлення особистості, що вміщає в собі і психічний, і соціальний, і етичний і інші компоненти особистості людини, але заломлені через його мову [18, с.305]. Концепція мовної особистості являє собою синтез психологічного і мовознавчого знання. Теорія мовної особистості служить, в основному, для побудови узагальненого образу носія мови як об'єкта словесного впливу. При розгляді мовної особистості розкривається її індивідуальний стиль і одночасно мова епохи як взаємообумовлені явища. А отже великі письменники надають цінний матеріал для вивчення художнього тексту, стану мови своєї епохи. Але також не потрібно недооцінювати вивчення мовної особистості сучасних письменників, так як їх мовна особистість відображає мову сучасної нам епохи і надає певний вплив як на цю мову, так і на мову наступних поколінь. У зв'язку з цим при розгляді мови звичайної людини, політичного чи громадського діяча, творчості журналіста або письменника надзвичайно важливим стає характеристика мовного портрета його особистості. У сучасних лінгвістичних і

літературознавчих дослідженнях при характеристиці мовної особистості широко використовуються поняття ідіолекта і ідіостиля.

Останнім часом ми можемо спостерігати зсув дослідницького інтересу з типу і жанру художнього тексту на ідіостиль. На сьогоднішній день існує багато різних понять індивідуального стилю автора, або ідіостиля. У сучасній лінгвістиці існує велика кількість визначень ідіостилю, а також термінів, що позначають дане поняття. Поняття «ідіостиль» є багатоаспектним. Найчастіше воно перетинається з таким поняттям як «ідіолект». Розглянемо докладніше ці два поняття.

Стилістичний енциклопедичний словник російської мови дає таке визначення:

Ідіостиль (індивідуальний стиль, ідіолект) – сукупність мовних і стилістичних особливостей, властивих мові письменника, вченого, публіциста, а також окремих носіїв цієї мови [34, с. 95-96].

Далі в цій словниковій статті йдеться про те, що поняття «ідіостиль» та «ідіолект» є близькими, проте не тотожними. Ідіолект являє собою сукупність структурних особливостей (постійних характеристик), що мають місце в мові окремого носія, в той час як ідіостиль – це сукупність саме мовленнєвих характеристик окремої мовної особистості (індивідуальності письменника, вченого, конкретного людини, що говорить), проте формуються під впливом всієї екстралінгвістичною основи: функціонально-стильової, жанрово-стильової, та індивідуально-стильової. Поняття ідіостилю використовується традиційно в науці для стилів художньої літератури, для опису стилю того чи іншого письменника, а також стилю конкретного художнього твору при вирішенні питань інтерпретації конкретних текстів.

Е. Г. Фомеєнко в своїй статті, присвяченій розбору ідіостилю Джеймса Джойса, виділяє кілька підходів до поняття ідіостилю в сучасній лінгвістиці [38, с. 1]. Так, він зауважує, що розвиваючи ідеї Л. А. Булаховського, В. В. Виноградова, А. А. Шахматова, Р. А. Будагова про роль мови і стилю великих письменників в історії літературних мов, дослідники розходяться в розумінні

ідіолекту та ідіостилю письменника. Декотрі вважають поняття ідіолект та ідіостиль нерозривними. В. В. Леденева вважає, що ідіостиль проявляє себе в результаті текстонаслідувальної й естетичної діяльності мовної особистості, і тому він є помітним в інтеграції бажаних тем, жанрів, засобів і прийомів, які необхідні для побудови тексту і передачі як інформативних, так і емотивно – експресивних компонентів [24, с. 38-41]. Згідно з В. В. Леденевою, при виборі засобів для вираження свого задуму автор керується суб'єктивною категорією, а це і визначає індивідуальний характер ідіостилю, відмінність його від ідіостилю інших письменників. На думку дослідника, ідіолект – «індивідуалізована «версія» загальнонародної мови». Використання автором стилістично забарвленої і некодифікованої лексики, формування нових концептів – у всьому цьому і виражається особливість ідіостилю письменника [24, с.15].

Інші дослідники вважають ідіолект базою для ідіостилю письменника, який, в свою чергу, розуміється як індивідуальний стиль мовлення. Наприклад, Д. Кристал і Д. Дейві в роботі, присвяченій стилістичному аналізу тексту, відзначають, що поняття індивідуальної манери слід відрізнити від поняття авторської оригінальності, яка має тимчасовий характер і передбачає своєрідний, але свідомий відбір мовних засобів [21, с. 148-165]. Дослідники поділяють поняття «оригінальність», під яким мається на увазі стиль автора і «індивідуальність», тобто ідіолект. Індивідуальна манера відносно стійка, постійна і не може бути керована, вона має не лінгвістичний характер. Оригінальність же передбачає нестійкі, тимчасові риси, які свідчать про суто нетрадиційне використання мовних засобів.

М. А. Федотова в статті, присвяченій розмежуванню понять ідіостиль й ідіолект, також відзначає наступні відмінності між двома поняттями. Під ідіолектом розуміється «сукупність формальних і стилістичних особливостей, властивих мові окремого носія даної мови, а під ідіостилем розуміється «індивідуальна манера, спосіб яким виконаний даний мовний акт або твір, в тому числі літературно-художній », при цьому передбачається індивідуальний відбір засобів і комбінація мовних знаків [37, с. 220-225].

Безумовно, що висвітлення ідіолекту або ідіостилю залежить від дослідницьких завдань. Наприклад, в лінгвопоетичних роботах, як зазначає Н. К. Оніпенко, пріоритетним є опис ідіолекту [28, с.89-116]. У семіотичних працях під текстовим ідіолектом розуміється певний жанр і епоха створення тексту [42, р. 271].

Так як проблема ідіостилю має комплексний характер, аналіз стилю письменника вимагає багаторівневого підходу.

Залежно від дослідницьких цілей ідіолект та ідіостиль письменника можуть вивчатися ізольовано, але очевидна їх нероздільність. Ідіолект притаманний будь-якій мовній особистості, в той час як власний ідіостиль письменника визначається системою національної мови. Ідіостиль письменника, включаючи в себе ідіолект, проявляється в мовній і комунікативній компетенції, усвідомленому виборі засобів спілкування, мовному чутті та смаку [36, с. 114]. Таким чином, ідіостиль письменника є «індивідуальною, що встановлюється мовною особистістю, системою відносин до різноманітних способів авторепрезентації засобами ідіолекту» [24, с. 40].

При семантико-стилістичному підході ідіостиль розглядається як система «індивідуально-естетичного використання властивих даному періоду розвитку художньої літератури коштів словесного вираження» [6, с. 85]. Представником даного підходу був В. В. Виноградов. В рамках даного підходу створюються словники мови письменників.

При лінгвопоетичному підході ідіостиль характеризується як «складна система взаємообумовлених мовних прийомів, які беруть участь в побудові художнього світу поета» [2, с.37]. Даний підхід виявляє загальні закономірності в слововживанні письменників, так як спрямований на лексикоцентризм.

Системно-структурний підхід трактує ідіостиль як «особливий модус лінгвістичного конструювання світів, деяку функцію, яка співвідносить різний стан мови з відповідним певним станом мов та можливим світом». Згідно С. Т. Золян у ідіостилі виявляється так званий «іномовний код» творчої особистості,

який багато в чому заданий генетично і залежить від способу мислення даної особистості [17, с. 12].

Комунікативно-діяльний підхід прирівнює ідіостиль до поняття «творча індивідуальність автора». Цей підхід ґрунтується на концепції мовної особистості Ю. Н. Караулова [18, с.5]. «Кожна грань художнього тексту в будь-якому ракурсі розгляду його в якості об'єкта лінгвістичного дослідження, висвічує роль автора – мовної особистості, творчої особистості – творця, перетворювача, естетично трансформує і варіює кошти мови, що користується ними як найтоншим інструментом у вираженні своїх поглядів і оцінок», зазначає В. В. Леденева [24, с. 41].

У руслі когнітивної лінгвістики і на основі моделювання «можливих світів» різних авторів формується когнітивний підхід до ідіостилу. В рамках цього підходу идіостиль розглядається як система засобів вираження, яка співвідносить внутрішній світ поета з художньої дійсністю, художнім світом тексту, створюваним поетичною мовою». Ключовим є поняття індивідуально-авторського концепту. Дослідження ідіостилу йде з опорою на первинну комунікативну діяльність автора.

Далі автор статті узагальнює дані поняття і формулює своє визначення. Так, згідно з Е. В. Старкова, ідіостиль – це «система принципів моделювання індивідуально авторської картини світу за допомогою формування змісту художнього тексту, відбору мовних одиниць і образних засобів для його вираження, заснованого на особливостях свідомості мовної особистості та її уявленнях про дійсність» [33, с. 24].

Підсумовуючи, Е. А. Фомеєнко виділяє наступні риси, властиві ідіостилу [38, с. 1]:

- мова ідіостилу письменника має лінгвотипологічну природу, оскільки розділяє з іншими письменників художній дискурс епохи;
- ідіостиль письменника освоює потенціал сучасної йому мови художньої літератури

• мова ідіостилю письменника є носієм єдиного варіанта, лінгвотипологічні підстави якого властиві художньому тексту свого часу.

Ідіостиль, що став популярним предметом досліджень в останні роки, безумовно, заслуговує вивчення. Дослідження індивідуального стилю письменників, як класиків літератури, так і сучасних, допомагає не тільки виявити особливості того чи іншого автора, його стилю, але і розкрити можливості мови в цілому, простежити зміни літературної норми. Напрямки у вивченні даного питання багатогранні. У даній роботі ми не будемо розділяти поняття ідіостилю і ідіолекта. Під ідіостилем ми будемо мати на увазі сукупність індивідуальних особливостей на різних рівнях мови, що включають лексику, граматику та стилістичні особливості мови письменника.

Перекладацький та перекладознавчий аспекти ідіостилю передбачають добір еквівалента для перекладу та адекватності тексту перекладу. Поняття еквівалентності є важливим аспектом перекладу і є одним з центральних понять перекладознавства. Дослідження рівнів еквівалентності дають змогу визначити ступінь наближеності до оригіналу. Інколи такі поняття «еквівалентність» та «адекватність» визначають як тотожні. Умберто Еко підкреслює, що еквівалентність значення не може бути критерієм для правильності перекладу, оскільки немає точного визначення цього поняття, та існує думка, що значення залишається незмінним при перекладі [43, с. 9].

А отже в цій роботі ідіостилем буде вважається система змістових і формальних характеристик, властивих творам автора, яка робить унікальним втілення в цих творах авторського способу мовного вираження. Натомість заміна стилістичної тональності може призвести до стирання колориту, стандартизації або до стилізації. В обох випадках художній образ не буде переданий повною мірою.

1.2. Стилiстичнi особливостi перекладу художнiх творiв

Взагалі, при перекладі художнього тексту стоять ті самі завдання, що й при перекладі інших видів текстів. Отже, художній переклад, як і в будь-якому

іншому випадку, полягає в відтворенні засобів мови та інформації, що були присутні в оригіналі. Особливості художнього перекладу і специфіка пов'язаних з ним проблем перш за все визначаються специфікою самого художнього тексту і його істотними відмінностями від інших видів текстів. Художній переклад знаходиться приблизно між дослівним, але художньо неповноцінним перекладом, і художньо повноцінним, але далеким від оригіналу перекладом. В теорії є досить простим синтезувати ці два принципи і вважати ідеалом художньо повноцінний переклад, точно відтворюючий оригінальний текст. Однак на практиці подібний принцип неможливий, так як для вираження однієї і тієї ж думки в різних мовах використовуються абсолютно різні засоби, а отже дослівна точність і художність знаходяться в постійному протиріччі.

Якість перекладу значною мірою залежить від мети, поставленою перед собою перекладачем. Існує три завдання для перекладу художніх текстів. Першою є знайомство читачів з творчістю письменника, твори якого вони не здатні прочитати самостійно через незнання мови першотвору. Тобто, завданням перекладача є ознайомлення читача з творами автора, а також з його творчою манерою та ідіостилем. Другим завданням художнього перекладу є знайомство читачів з особливостями культури іншого народу, тобто передача своєрідності цієї культури. Третім завданням є знайомство читача зі змістом книги.

Маючи на меті завдання, перекладач намагатиметься перекласти художній текст таким чином, щоб створити в перекладі ту ж саму атмосферу і те саме художнє враження, що міститься в оригіналі. Для цього перекладачеві доведеться пристосовувати певні національно-культурні відмінності для того, щоб текст перекладу сприймався читачами так само, як і текст оригіналу. У такому випадку читач перекладу зможе отримати достатньо повне уявлення про творчість письменника, його ідіостиль, однак повного уявлення про культуру, яку представляє письменник художнього тексту, він не отримає.

Поставивши перед собою друге завдання, перекладач мусить в більшій мірі зберегти відповідність тексту оригіналу і донести читачеві всі реалії, що зустрічаються йому в тексті. Слід передавати всі особливості цієї культури, яка

представлена автором у першотворі. Таким чином переклад буде досить інформативним, проте справить на читача зовсім інше враження, ніж оригінал твору на свого читача. До того ж, при істотних відходженнях від тексту оригіналу, перекладачеві не вдасться передати ідіостиль автора, а також його основну ідею.

Під час вирішення третього завдання, перекладачеві не слід намагатися знайти аналоги авторських виразних засобів, що були використані в оригіналі. Також не слід вдаватися до національної специфіки і основної форми, повністю зосередивши свою увагу на змісті художнього твору. Ймовірно, в певних випадках такий переклад можна назвати адекватним. Проте, він не є повністю художнім. На жаль, останнім часом нехудожній переклад художніх текстів стає все більш поширеним, і все частіше перекладачі використовують цей спосіб при перекладі художньої літератури.

Слід зазначити, час від часу деякі переклади характеризуються буквалізмом або, іншими словами, дослівністю. Під буквалізмом зазвичай мається на увазі помилка при перекладі з іншої мови. Ця помилка полягає в тому, що замість коректного для конкретного випадку значення слова перекладач використовує головне або найбільш відоме значення. Отже буквалізмом називають помилку перекладача, що полягає в передачі семантичних або формальних компонентів слова, словосполучення чи фрази і впливає на сенс або певну інформацію, закладену в тексті оригіналу.

Оцінюючи переклад художнього тексту, увага приділяється якості перекладу, зміст якої розкривається через два основних поняття: адекватність перекладу та еквівалентність перекладу. Адекватність художнього перекладу це вичерпне розуміння авторської ідеї, яка виражена в оригінальному творі, передачі художньо-естетичної спрямованості тексту.

Окрім найбільш точного визначення ідейно-тематичної спрямованості першотвору, перекладач повинен підібрати відповідні засоби для передачі образів, переданих в першотворі і передати ідіостиль автора.

Адекватний переклад це відтворення змісту і форми оригіналу за допомогою іншої мови. Адекватність, під якою розуміється точність і рівноцінність оригіналу зазвичай досягається шляхом лексико-фразеологічних, граматичних та стилістичних заміन. Ці складові і створюють еквівалентний переклад. Саме завдяки замінам, зробленим перекладачем, стає можливим передати практично всі елементи оригіналу. А отже у вмілому використанні замінів і полягає майстерність перекладача. Однак, інколи перекладачу доводиться жертвувати деякими елементами, опускати якісь деталі, ослаблюючи або посилюючи певні висловлювання.

А отже поняття «адекватний переклад» складається з трьох компонентів:

1. Точна і найбільш повна передача змісту тексту оригіналу.
2. Передача форми мови першотвору.
3. Правильність мови, за допомогою якого здійснюється переклад.

Всі перераховані вище компоненти, які містяться в понятті адекватного перекладу мають поєднуватись. Вони всі є невід'ємними, тому що найменше порушення одного з них неминуче призведе до порушення двох інших.

Під поняттям еквівалентність перекладу розуміється максимально можлива лінгвістична наближеність текстів оригіналу і першотвору.

Еквівалентним є переклад, в якому максимально передані задум та ідея автора. Мається на увазі ідейно-емоційний вплив на читача, а також дотримання всіх використаних автором засобів виразності. Проте це має застосовуватись лише як засіб досягнення загального художнього ефекту. Як відомо переклад тексту художнього твору, як правило, завжди передбачає певні втрати, а отже на думку багатьох дослідників, найбільш адекватні переклади можуть містити лише умовні зміни в порівнянні з першотвором. Такі зміни є необхідними в тому випадку, коли головною метою перекладу є створення аналогічного оригіналу єдності форми і засобів іншої мови. Проте не слід забувати, що від кількості таких змін залежить адекватність перекладу, а еквівалентний переклад передбачає мінімум таких змін.

Художній еквівалентний переклад має відповідати таким вимогам:

1. Художній еквівалентний переклад має бути максимально точним. Метою перекладача є донести до читача головну ідею автора твору, зберігши ідіостиль автора. Більш того, перекладачеві слід уникати різного роду додавання і пояснення, які також певною мірою спотворюють текст оригіналу.

2. Художній еквівалентний переклад повинен бути стислим. Перекладачеві не слід бути багатослівним, він повинен передати основну ідею тексту в максимально стислій і лаконічній формі.

3. Художній еквівалентний переклад повинен бути ясным. Перекладений текст повинен бути викладений в максимально простій і зрозумілій формі мови перекладу. Перекладачеві слід уникати складних конструкцій, які ускладнюють сприйняття тексту.

4. Художній еквівалентний переклад має бути літературним. Тобто повністю задовольняти загальноприйнятні норми літературної мови. Для максимальної точності передачі змісту тексту оригіналу інколи необхідно при перекладі змінити структуру тексту перекладу відповідно до загальноприйнятих норм літературної мови перекладу, тобто переставити або провести повну заміну окремих слів і виразів. Більш того, для максимальної точності передачі змісту тексту оригіналу при перекладі деколи необхідно змінити структуру тексту перекладу відповідно до загальноприйнятих норм літературної мови тексту перекладу, тобто переставити або провести повну заміну окремих слів і виразів. Це пов'язано з відмінностями систем двох мов, які відрізняються особливою структурою мови-порядком слів у реченні та лексичними складовими мов.

Отже можна зробити висновок, що при перекладі художнього тексту виникає необхідність для перекладача враховувати всі характерні особливості тексту художнього твору, не обмежуючись лише одним завданням, а використовувати в сукупності всі доступні прийоми для досягнення найбільш якісного перекладу.

Також дуже важливим методом дослідження в лінгвістиці перекладу служить порівняльний аналіз перекладу. Тобто аналіз форми та змісту тексту перекладу в співставленні з формою та змістом оригіналу. Ці тексти являють

собою об'єктивні факти, доступні спостереженню і аналізу. При перекладі з'являються певні відносини між двома текстами на різних мовах (текстом оригіналу і текстом перекладу). При порівнянні таких текстів можна виявити внутрішній механізм перекладу, еквівалентні одиниці, а також зміни форми і змісту, які відбуваються при зміні одиниці оригіналу еквівалентною одиницею у тексті перекладу. Також можливим є порівняння кількох перекладів одного і того ж оригіналу. Порівняльний аналіз перекладів допомагає з'ясувати, яким чином долаються типові труднощі при перекладі, що пов'язані зі специфікою кожної мови, а також які елементи оригіналу залишаються не відтвореними в перекладі. В результаті чого виходить опис «перекладацьких фактів», що дає картину реального процесу [35, с.27].

Порівняльне вивчення перекладів дає можливість отримувати інформацію про корелятивність окремих елементів оригіналу та перекладу, обумовленої як відносинами між мовами, які беруть участь в перекладі, так і позалінгвістичними чинниками, що впливають на хід процесу перекладу [19, с. 213].

1.3. Передача тропів у перекладі

У художньому перекладі існують певні особливості еквівалентності оригіналу. Це трапляється через те, що художній стиль є найрозвиненішим з усіх стилів. Вимоги щодо адекватності перекладу передбачають точну передачу змістовної сторони оригіналу при збереженні його експресивно-стилістичних особливостей, що зазвичай, виконується за рахунок збереження стилістичної своєрідності першотвору і має проводитися з урахуванням функціонального або прагматичного фактора. А отже метою перекладача є прагнення не механічного перенесення всіх стилістичних особливостей оригіналу, а відтворення рівнозначного ефекту або «тотожності сприйняття». Якщо перекладач не зумів передати живий, емоційний образ оригіналу або замінив конкретний образ більш складним, більш абстрактним, переклад не буде відповідати оригіналу. Специфіка стилістичних прийомів, особливо тропів, має конкретну прив'язку до епохи. Але названі особливості передають час лише опосередковано, адже в

першу чергу вони пов'язані з особливостями літературних традицій того часу, літературним напрямком і жанровою приналежністю. Одним з критеріїв репрезентативності художнього перекладу є збереження якомога більшої кількості тропів і фігур мови як важливої складової художньої стилістики того чи іншого твору. Клас тропів складають в сукупності такі засоби вираження експресії в тексті як метафора, метонімія, синекдоха – в першу чергу, а також епітет, гіпербола, перифраза і т.п. Тропи мають складну структуру: вони одночасно є знаковими елементами, а також елементами знакової побудови виразного сенсу, тотожності, суміжності і контрасту, що з'єднують елементи в образній структурі, в результаті чого відбувається «прирошення виразного сенсу». Ці засоби розраховані на створення ефекту переконання, емоційної реакції і особливої доказовості. Стилiстичні тропи або фігури заміщення можна розділити на фігури: кількості (гіпербола, литота) і фігури якості (порівняння, метонімія, синекдоха, перифраз, метафора, уособлення).

1.4. Передача метафор при перекладі

Переклад метафори пов'язаний з вирішенням цілого ряду лінгвістичних, літературних, культурологічних, філософських і навіть психологічних проблем. Необхідність правильного підходу до вивчення способів перекладу метафори обумовлена важливістю адекватної передачі образної інформації та відтворення стилістичного ефекту вихідного тексту в перекладі.

Існує безліч робіт, що стосуються проблем перекладу метафор. Багато лінгвістів пропонують свої класифікації для даного лексичного тропу (наприклад, П. Ньюмарк, Дж. Лакофф і М. Джонсон, В. Г. Гак). Однак, складність полягає в перекладі метафор в залежності від їх типу.

Відтворення сенсу, а не значення, є необхідною умовою перекладу метафор. Свідченням розуміння метафорики перекладачем може служити очевидна осмисленість асоціативного змісту лексичної або фразеологічної одиниці, коли перекладач ідентифікує в мові оригіналу і адекватно відтворює засобами цільової мови метафоричне висловлювання, уникаючи помилкових

зв'язків значення і хибних асоціацій, що виникають при суб'єктивному тлумаченні концептуальної картини, яка є характеристикою мови і мови.

На думку П. Ньюмарка, при перекладі «метафоричний образ можна міняти за двох умов: по-перше, якщо метафора є традиційною в мові оригіналу, а в мові перекладу існує інший традиційний еквівалент; по-друге, якщо метафора, використана в інформативному тексті, досить дивною і її збереження в мові перекладу було б недоречним» [48, с. 80].

Пітер Ньюмарк виділяє дві основні функції метафори: конотативну і естетичну. Під конотативною функцією мається на увазі здатність метафори описувати певні предмети, поняття, давати характеристику певного предмета. Під естетичною функцією мається на увазі здатність метафори впливати на читача естетично, викликати інтерес і залучити до подальшого процесу сприйняття тексту [48, с. 3].

Відповідно, втрата метафори при перекладі може призвести до того, що сенс буде переданий не в повній мірі, і перекладач повинен знайти будь-якої спосіб перекладу для збереження сенсу [18, с. 115].

В теорії перекладу існує «закон збереження метафори», відповідно до якого метафоричний образ повинен по мірі можливості зберігатися при перекладі. Недотримання цього закону призводить до того, що сенс фрази змінюється, а її естетичний і прагматичний ефект знижується [29, с. 233].

Згідно В. Н. Вовку, опущення метафор вихідного тексту є «серйозною ними і досить поширеними засобами спотворення» авторського задуму [8, с. 127]. Незважаючи на існування цього закону, перекладачі нерідко нехтують авторською метафорою, або перетворюють її, внаслідок чого експресивність, або навіть сенс вихідного вираження може бути втрачено.

Для теорії і практики перекладу дуже важливим є традиційне розмежування конвенціональних (стертих, мовних) метафор і метафор авторських (індивідуальних, креативних, мовних). Залежно від приналежності до першого або другого типу розрізняються і способи перекладу метафори. При перекладі конвенціональних метафор слід прагнути до знаходження

загальноновживаного аналога в мові, що є кліше, в той час як авторські метафори рекомендується переводити максимально близько до оригіналу. Основне завдання при перекладі останніх це збереження сенсу і стилю автора, а при перекладі конвенціональних метафор, перекладачеві надається більш широке поле для фантазії.

В. Н. Комісарів розмежовує такі види перекладу конвенціональних метафор:

- 1) переклад, який базується на тому ж самому образі (mousy little person – безбарвне мишеня);
- 2) переклад, який базується на іншому подібному образі (a ray of hope – проблиск надії);
- 3) дослівний переклад метафори (as black as sin – чорний, як гріх);
- 4) неметафоричному пояснення (as large as life – в натуральну величину) [19, с. 115-116].

У свою чергу Я. І. Рецкер виділяє чотири способи передачі метафор :

1) еквівалентні відповідності. Отже, якщо метафоричні системи вихідної мови та мови перекладу схожі, варто вдатися до пошуку адекватних відповідників. Наприклад, більшість стертих англійських метафор мають українські еквіваленти, зафіксовані в лексикографії.

2) варіативні відповідники використовуються в кожному конкретному випадку при наявності декількох зафіксованих в словнику способів передачі метафоричного висловлювання.

3) трансформація. Трансформаційний спосіб вимагає повної заміни основи оригінальної метафори.

4) калька. Відновлення повного аналога метафори оригіналу в перекладі [29, с. 117].

Слід враховувати недолік буквального перекладу метафори, який полягає в тому, що в результаті такого перекладу може виникнути абсолютно недоречний мовний образ. Тому в подібних випадках правильніше вдатися до неметафоричному пояснення [23, с. 19-20]. Це свідчить про те, що «закон

збереження метафори» – це, скоріше, не закон, а якась тенденція, або рекомендація для перекладачів, а не суворе правило. При цьому найбільшу складність при перекладі представляють авторські метафори, котрі не мають готових еквівалентів і викликають труднощі при перекладі.

В теорії концептуальної метафори Дж. Лакофф і М. Джонсона існує окрім загальноприйнятого поділу на конвенціональні і авторські, класифікація метафор на підставі концептів, що входять до складу моделі. Дж. Лакофф і М. Джонсон виділяють такі структурні метафори як орієнтаційні метафори та онтологічні метафори [22, с. 93]. Для кожного різновиду метафор є різні способи перекладу.

Пітер Ньюмарк запропонував наступні варіанти перекладу метафор:

- 1) збереження аналогічного метафоричного образу, тобто дослівний переклад;
- 2) переклад метафори порівнянням;
- 3) заміна еквівалентної метафори мовою перекладу;
- 4) збереження аналогічного метафоричного образу з додаванням пояснення;
- 5) перефразування [49, с. 4].

Аналіз метафор може проводитися за допомогою не тільки якогось одного параметру, але і по комбінаціям різного роду параметрів. Так, Ньюмарк наголошує на тому щоб по максимуму зберігати початкову форму авторської метафори, але разом з тим він погоджується, що надмірне наслідування оригіналу може призвести до дисбалансу в загальний стиль тексту. Як зазначає Ньюмарк, вибір щодо того, зберігати або змінювати метафору в перекладі перекладач робить виходячи з того, з яким типом тексту він працює, яка кількість індивідуально авторських метафор в тексті (не перевантажений чи текст) і наскільки доцільно буде в конкретній ситуації взагалі вдаватися до метафоризації.

Переклад розглядається як міжкультурна комунікація, яка здійснюється в рамках діалогу культур, а метафора є одиницею і належністю культури певної

мови. Так, для здійснення діалогу і повного розуміння культури іншої країни, переклад метафор має вагоме значення. При цьому, незважаючи на те, що метафору можна назвати абстрактною одиницею, існує безліч способів її перекладу. Тобто, метафора є частиною перекладацької системи і піддається адекватному перекладу. Так, основним завданням перекладача залишається вибрати найбільш адекватний спосіб перекладу.

1.5. Передача порівнянь при перекладі

Важливим засобом виразності у художньому творі є використання емоційно-експресивної лексики, а також використання тропів, зокрема порівнянь. Порівняння є первинною, вихідною а тому найважливішою формою мовного образу. В художніх творах порівняння допомагає краще розкрити образи персонажів, виявляє найнесподіваніші зв'язки між двома поняттями та змушує твір заграти яскравими барвами [5, с. 252].

Проблему перекладу англійських порівнянь не тільки українською мовою, а й італійською, іспанською, німецькою, російською, мовами країн Близького Сходу досліджувало багато вчених, серед них: П. Ньюмарк, М. Ларсон, П. Семюель, Д. Френк, Й. Нурізаде, П. Пієріні, В. Прищепа, Н. Гільченко, І. Алексєєва, Чіаппе та Кеннеді та ін. Усі вони наголошують на необхідності збереження образності порівняння в перекладі, а також на тому, що перекладач повинен відтворити функцію прийому, а не сам прийом. Наприклад Пітер Ньюмарк дотримується думки, що порівняння потрібно відтворювати в текстах будь-якого стилю, навіть в текстах науково-технічних. До того ж необхідним є те, щоб порівняння виявилось зрозумілим у культурологічному аспекті для читачів тексту мовою перекладу. Вчений також підкреслює, що, оскільки головним завданням порівняння є створення точного опису, то його не можна опускати чи замінювати нейтральним висловлюванням [49, с. 88].

Мілдред Ларсон також розглянула питання перекладу образних засобів. У дослідженні, що має назву «Meaning-based Translation: A guide to crosslanguage equivalence» М. Ларсон поширює думку, що в англійській мові порівняння

складається з трьох частин, а саме: теми, яка містить фактичний компонент; зображення, яке містить образні компоненти, та домінанти – спільної ознаки предметів, явищ [46, с.247]. М. Ларсон стверджує, що тільки якщо всі ці три частини були точно визначені перекладачем у порівняльній структурі, може бути здійснено адекватний переклад образного засобу іншою мовою. А найголовнішою частиною, яку потрібно відтворити в тексті перекладу, є саме зображення.

П. Семюель поділяє ту саму думку що й М. Ларсон, але вважають також, що часто ці три частини порівняння є не експліцитно, а імпліцитно вираженими. Отже перекладачу треба перетворити імпліцитну частину порівняння на експліцитну, щоб читач тексту мовою перекладу міг зрозуміти вжите порівняння [51, с. 11].

Тільки у разі якщо перекладач впевнений, що цільова аудиторія має необхідні базові знання, які допоможуть зрозуміти вжите порівняння, він може залишити компаративну конструкцію незмінною. В іншому ж разі необхідно обов'язково додавати пояснювальну інформацію [47, с. 1].

Дослідники Чіаппе та Кеннеді поділяють думку, що порівняння легко побачити та знайти в тексті, але його не завжди легко зрозуміти. Першочерговою задачею перекладача є розпізнання аспектів заявленої автором подібності. Саме це і є головною проблемою, яка найчастіше перешкоджає правильній інтерпретації порівняльних конструкцій і призводить до загублення цих конструкцій при перекладі [41, с. 4]. Така ідея також є і у статті «Different Techniques of Translating Simile». Її автор, Й. Нурізаде, зазначає, що чим яскравіше порівняння і чим більше воно не схоже на звичайні вислови, якими користується мовець, тим більше зусиль треба докласти до його перекладу. Адже треба не тільки підібрати рівноцінну компаративну конструкцію, а й знайти в рідній мові такий порівняльний зворот, який настільки ж сильно вразить і здивує читача тексту мовою перекладу, як вражає іноземного читача те порівняння, що вжито в тексті оригіналу [50, с. 5].

Лінгвіст П. Пієріні після вивчення особливостей образного порівняння

вивела основні стратегії перекладу цього засобу виразності. Усього їх шість:

- 1) дослівний переклад порівняння зі збереженням форми, тобто самої порівняльної конструкції;
- 2) заміна порівняльної конструкції мови оригіналу на конструкцію мови перекладу;
- 3) часткова втрата образу порівняння;
- 4) збереження порівняльної конструкції мови оригіналу з доданням нової інформації в мові перекладу, при цьому відбувається так звана експлікація, пояснення якогось явища;
- 5) заміна порівняльної конструкції мови оригіналу на більш яскраву та зрозумілу для реципієнтів, при цьому; відбувається часткова або ж узагалі повна заміна образу
- 6) опущення порівняння в тексті перекладу;

Окрім стратегій, які були згадані, зазвичай досліджуються та порівнюються засоби оформлення порівняльних конструкцій у різних мовах, а також виявляються розбіжності в можливостях певних лексичних одиниць входити в ті чи інші порівняльні структури [31, с. 52].

Також існує група стійких порівнянь, яка вимагає особливого перекладу. Є чотири основні проблеми, які виникають при їх інтерпретації:

1) стійкі порівняння англійської та української мов належать до різних стилістичних шарів лексики. Коли виникає така проблема перекладач повинен зважити всі за і проти перш ніж перекласти нейтральне порівняння розмовним. Обов'язковим є врахування стилю тексту та чи пасує подібний вислів тому чи іншому персонажеві твору;

2) національна специфіка образу стійких порівнянь. З подібною проблемою перекладач стикається досить часто, бо в кожного народу є свої символи й реалії. Їх досить важко перекласти або витлумачити, отже легше просто ввести знайомий образ для читача мови перекладу;

3) різні асоціації, експресивність і оцінка, втілені в образі порівняння.

Найкращим вирішенням подібної проблеми є пошук рівнозначного з погляду експресивності порівняння, але з іншим образом;

4) втрата фонетичних евфонічних засобів (наприклад: перекладаючи такі порівняння, в яких є алітерація чи асонанс: *as busy as a bee* (досл. зайнятий мов бджола), *as red as raspberries* (досл. червоний наче малина), *as green as grass* (досл. зелений як трава)). Подібну проблему можна вирішити або, скалькувавши порівняння, або опустивши його й скориставшись компенсацією в іншому відрізку тексту [30, с. 7].

Розглянувши усе вищезазначене, слід відзначити, що порівняння як один з видів тропів є чи не найважливішим і дуже часто використовується не тільки в літературі, а й в повсякденному житті. Проте його переклад зазвичай викликає певні складнощі. Для перекладача є важливим пам'ятати, що здебільшого англійські порівняльні структури не потребують семантичних та структурних перебудов при перекладі українською мовою. Але не слід забувати, що образи в англійській та українській мовах інколи відрізняються, тому треба використовувати еквіваленти, аналоги, описовий переклад або введення основи порівняння задля збереження образності, яка була використана автором тексту оригіналу. І навіть якщо при перекладі порівняння образ втрачається, перекладач має компенсувати його відсутність іншими стилістичними засобами.

1.6. Відтворення алюзій при перекладі

Алюзія, це явище надзвичайно цікаве і багатопланове, що передбачає можливість вивчати його в самих різних ракурсах. Переслідувані при цьому цілі можуть бути різними: вони обумовлюються характером дослідження конкретного тексту. Це дослідження може мати літературознавчу або лінгвістичну спрямованість, проводитися в руслі вивчення міжкультурних зв'язків або проблеми інтертекстуальності, ставитися до сфер стилістики, фразеології, перекладознавства, а також мати інші орієнтири.

Відомо, що слово «алюзія» з'являється в багатьох європейських мовах вже в XVI столітті, але, незважаючи на давню традицію використання терміна

«алюзія» в зарубіжному мовознавстві і літературознавстві, саме явище, починає активно вивчатися лише в кінці XX століття. Наявні на сьогоднішній день спроби побудови теорії алюзії виявляють складність і багатогранність досліджуваного поняття, показують центральне місце проблематики, пов'язаної з розробкою даного питання в таких лінгвістичних дисциплінах, як теорія власної, теорія референції, стилістика, поетика, риторика, лінгвокраїнознавство, перекладознавство.

Говорячи про аллюзивний текст, ми насправді маємо справу з двома різними текстами. Коли автор пише свій текст, у нього є певні фонові знання і, крім того, деякий авторський намір, яке може бути виконаний завдяки текстовим включенням і тих сенсів, які ці нові включення надають тексту. Читач досліджує створений автором твір, і після прочитання та інтерпретації ним цей твір збагачується за рахунок тих смислів, які вносить в нього кожен читач.

Вплив аллюзивного тексту на читача заздалегідь планується автором. При цьому автор тексту зацікавлений в тому, щоб читач впізнав використані ним алюзії, щоб читач мав уявлення, частиною якого початкового тексту ці алюзії є, інакше прагматичний сенс може виявитися втраченим.

У будь-якому аллюзивному тексті існує контекст, який спрямований на прецедентні тексти і фонові знання. Це той шар прецедентної інформації, яку автор вважав за потрібне привнести в свій новий текст. Будь аллюзивний текст «грає» з читачем і веде з ним самотійний діалог відповідно з авторським задумом.

Деякі алюзії при прочитанні неминуче залишаються непізнаними, в результаті чого обсяг смислів «читацького» тексту буде набагато вже смислового обсягу «авторського» тексту. Можлива і протилежна ситуація: деякі смисли можуть виявитися розширеними читачем завдяки його фоновим знанням. У деяких випадках обсяг знань читача може виявитися трохи ширше обсягу знань автора, і тоді в текст будуть привнесені нові значення та інтерпретації.

За рахунок такого контексту відбувається поглиблення змісту тексту. Завдяки цьому контексту і інтертекстуальним даним текст набуває

багатоплановість. Якщо читач розпізнає текстове включення, зокрема, алюзію, то завдяки додатковим сенсам, які воно привносить, може змінитися зміст всього тексту або як мінімум тієї його окремої частини, на якій алюзія присутній.

Точкою сходження всіх існуючих на сьогоднішній день визначень є інтерпретація алюзії як непрямого посилання на будь-який факт (особа або подія), передбачається відомим.

Однак навіть в усталених визначеннях стилістичного прийому алюзії відзначаються відомі розбіжності в поглядах на окремі, приватні його характеристики. Основна відмінність полягає в визначеннях кордону тематичної атрибуції алюзійного факту. Так, зазначені в визначеннях рамки варіюються від можливості залучення в якості алюзій посилань на історичні події до використання також натяків, посилань на епізоди і персонажі літературних творів, біблійні мотиви і міфологічні сюжети.

Другим значним моментом всіх вивчених дефініцій даного стилістичного прийому є тимчасова співвіднесеність. В одних визначеннях алюзія лімітована посиланнями на факти минулого, в інших же подібне звуження часових рамок відсутня. В цьому випадку до тематичних джерел алюзії належать особливості сьогоденного життя людства.

При існуючій неоднозначності інтерпретації щодо характеристик алюзії більшість аналізованих визначень наголошує на своєрідності алюзії як одиниці, використовуваної в естетикохудожніх цілях. Отже виникає здатність даного стилістичного прийому виступати в ролі «образного (поетичного) посилання, символічного посилання, гри слів» [40, с. 14]. Такі характеристики алюзії дозволяють розглядати її не як просте посилання на популярний і значущий факт, а як на явище більш складного характеру. Це багато в чому пояснює різноманіття площин вивчення даного явища.

Як відомо, алюзія належить одночасно двом контекстам: екстралінгвістичні, ситуативному контексту, вказівки якого містяться або в енциклопедичній інформації про особу, явище згадуваному в якості алюзії, або витягуються з літературного твору, на яке робиться алюзія. Іншим контекстом є

саме літературний твір, в тексті якого використовується алюзія. Цей контекст визначає, які саме з їх переносите ознак релевантні при даному вживанні алюзії. Крім того, цей контекст повідомляє аллюзівному слову (словосполученню) нові оказіональні конотації. Базовим контекстом, необхідним для реалізації стилістичного прийому, традиційно вважається його мінімальне оточення (мікроконтекст). Однак в ряді випадків мікроконтекст може служити лише індикатором певного стилістичного явища, але не містить відомостей, необхідних для його розуміння і оцінки. Таким чином, на думку Тухарелі М. Д., він допомагає визначити структурні характеристики прийому, але виявляється недостатнім для визначення його семантичних особливостей.

Однією з найважливіших складових мистецької спадщини діячів англо-ірландської літератури першої половини ХХ століття є запозичення як у вузькому (збіг текстових фрагментів), так і в широкому (перекличка сюжетів, використання імен, назв, ремінісценції будь-якого роду) значеннях. Зіставлення цілісного тексту і алюзії виявляє здатність останньої функціонувати як в якості фрагментарно (локально), так і тематично значимого елемента літературного твору. Тематично значущими вважаються алюзії, що формують домінантну тему твору. Поняття домінанти твору застосовується для визначення провідної, чільною, семантично ємною думки. У будь-якому тексті існує подібний домінуючий момент, що зумовлює архітекtonіку всього твору або його частини, а також займає провідне становище в розкритті найбільш важливої теми.

1.7. Відтворення інтертекстуальності при перекладі

Інтертекстуалізм став невід'ємним елементом текстів різних функціональних стилів, проте найбільший інтерес представляє собою вивчення інтертекстуальності у творах художньої літератури. Включення інтертекстуалізмів в художню тканину твору є потужним стилеобразуючим прийомом і, разом з тим, для багатьох письменників це стало способом формування власних смислів. Розуміння і, тим більше, переклад більшості сучасних літературних творів неможливі без урахування інтертекстуальних

зв'язків, що породжують певні асоціації у свідомості реципієнта. Для цього необхідний ретельний аналіз інтертекстуальних включень, який дозволить правильно інтерпретувати імпліцитну інформацію, закладену в інтертекстуалізмах. Переклад інтертекстуальних елементів є складним завданням, перш за все через відмінності в фонових знаннях адресата і реципієнта. Вплітаючи інтертекстуалізми в твір, письменник часто відображає особливості культури своєї країни. Найбільші труднощі для перекладу представлятимуть культурно-специфічні інтертекстуалізми, які добре відомі читачам культури оригіналу, але невідомі для читачів культури перекладу. Одним із способів їх подолання може стати культурна адаптація.

Основними джерелами теорії інтертекстуальності є історична поетика А. Н. Веселовського, вчення про пародії Ю. Н. Тинянова і теорія діалогізму М. М. Бахтіна. У процесі свого формування теорія інтертекстуальності зазнала безліч змін. Існування кількох точок зору на цю теорію пов'язано з тим фактом, що дослідники, які розробляють її, дотримувалися різних філософських напрямків, які впливали на положення теорії. Наприклад В.Я. Чернявська виокремлює дві моделі інтертекстуальності [39, с. 43]:

1) Широка (літературознавча). З точки зору даної моделі, інтертекстуальність розглядається як універсальна властивість тексту, тобто передбачає розуміння всякого тексту як інтертекст.

2) Вузька (лінгвістична). Відповідно до цієї моделі, інтертекстуальність є специфічною властивістю певних текстів. Вузька модель інтертекстуальності націлена на конкретно визначені відносини між текстами або фрагментами текстів.

Для вирішення практичних завдань в галузі перекладу більш ефективною виявляється лінгвістична модель інтертекстуальності як особлива якість певних текстів. Специфіка інтертекстуальних творів полягає в тому, що їх зміст неможливо зрозуміти правильно без урахування виникають в процесі читання асоціативних зв'язків з іншими творами. Якщо в будь-якому художньому творі співіснують два пласта – за художньою реальністю життєва реальність, – то в

інтертекстуальному творі присутній ще і третій пласт прототекстів. Повноцінна інтерпретація подібних творів можлива тільки в тому випадку, коли вдається відновити максимальну кількість таких зв'язків, звівши до мінімуму змістові втрати.

Проблема інтертекстуальності ускладнюється при перекладі художніх творів на іншу мову, оскільки якість перекладеного тексту залежить від безлічі факторів. Проблема перекладу інтертексту розглядалася багатьма дослідниками (П. Тороп, Г. В. Денисова, З. Д. Львівська, М. Л. Малаховская, Н. А. Фененко, А. А. Гусєва), однак, незважаючи на їх істотний внесок, питання про переведення культурно-специфічних інтертекстуальних включень до сих пір залишається відкритим.

Одним з можливих способів перекладу культурно-специфічних інтертекстуалізмів вважається культурна адаптація. Більшість дослідників визначають термін «культурна адаптація» як пристосовування оригінального тексту до цінностей приймаючої культури, що передбачає процес скорочення дистанції між перекладним текстом і приймаючої культурою (Г. В. Денисова, Н. К. Гарбовський, Л. І. Гришаєва, З. Д. Львівська). Використання адаптації в подібних випадках необхідно внаслідок культурних відмінностей, асиметрії мовних картин світу, а також різниці в асоціативних зв'язках. Однак дослідники також вказують на негативне властивість адаптації, яке полягає в тому, що вона нівелює міжкультурні відмінності, позбавляючи текст національної специфіки. Незважаючи на цінність проведених досліджень феномена культурної адаптації, жодна з теорій не розкриває повністю її механізму і не дає рекомендацій щодо її практичного використання в художньому перекладі.

Висновки за розділом 1

Основною метою даного дослідження є визначення поняття ідіостиль, вивчення стилістичних проблем перекладу творів Джона Фаулза, а також відтворення метафор, порівнянь, інтертекстуальності та алюзій, використаних у творах письменника при перекладах на українську та російську мови.

Під час дослідження було виявлено, що на сьогодні поняття ідіостилю характеризується в досить широкому науковому діапазоні.

В цій роботі ідіостилем вважається система змістових і формальних характеристик, властивих творам автора, яка робить унікальним втілення в цих творах авторського способу мовного вираження. Натомість заміна стилістичної тональності може призвести до стирання колориту, стандартизації або до стилізації. В обох випадках художній образ не буде переданий повною мірою. Отже важливим є відтворити домінантну функцію висловлювання та зберегти його комунікативність. Крім того, необхідно максимально відобразити не лише мовні одиниці, а й сам ідіостиль автора.

Як компоненти ідіостилю Джона Фаулза в теоретичній частині були розглянуті такі поняття як компаративний троп, метафора, порівняння, алюзія та інтертекстуальність. Проаналізувавши твори Джона Фаулза, можна припустити, що важливими компонентами його ідіостилю також є інтертекстуальність, застосування алюзій, наділення героїв творів власною мовою.

РОЗДІЛ 2

ВІДТВОРЕННЯ ІДІОСТИЛЮ ДЖОНА ФАУЛЗА ПРИ ПЕРЕКЛАДІ

2.1. Роль постмодернізму у творчості Джона Фаулза

Джон Фаулз – видатний англійський письменник, який досліджував світ з позицій художника-гуманіста, не змінюючи навколишню дійсність, не прикрашаючи її. У 1950-1963 рр. Фаулз викладав в університеті міста Пуатьє у Франції, потім в гімназії на грецькому острові Спецес (послужив прообразом місця дії в романі «Маг»), і в лондонському коледжі Святого Годрика. На острові Спецес він почав писати, ще не публікуючись. Згодом він називав Грецію своєю другою батьківщиною [12, 15]. У 1963 році Фаулз опублікував роман «Колекціонер». Історія порожнього і нікчемного молодого чоловіка, який викрав дівчину, розказана від імені обох героїв, стала бестселером. У 1965 році роман екранізував Вільям Уайлер [45]. Успіх першої книги дозволив Фаулзу залишити викладання і цілком присвятити себе літературній діяльності. Наступною (в 1964 році) вийшла збірка есе «Аристос», в якій письменник спробував пояснити значення «Колекціонера» і розкрити свої етичні установки. У 1965 році був виданий «Маг» – дебютний роман Фаулза, написаний ще до «Колекціонера», який письменник довго не публікував [13]. Ця історія, в якій змішані містика, мотиви шекспірівської «Бурі» і гомерівської «Одіссеї», закріпила успіх автора. У 1970-х Фаулз став переглядати свої погляди на екзистенціалізм. Головний герой його повісті «Вежа з чорного дерева» (1974), зіткнувшись з необхідністю вибору між екзистенціальною свободою і продовженням звичайного життя, вибрав друге. Проблема пошуку ідентичності визначає сюжет і наступного роману Фаулза – «Деніел Мартін». Кіносценарист Деніел Мартін, як свідчив сам Фаулз є дорослішим героєм «Мага» Ніколасом Ерфе – і багато в чому самим Фаулзом. Інтерес до історії, особливо відбилася в романах «Жінка французького лейтенанта» і «Куколка» (1986, прообразом головної героїні стала Анна Лі, засновниця релігійної протестантської секти «шейкерів»).

Українською мовою перекладені такі твори як: «Вежа з чорного дерева», переклад з англійської Віктора Ружицького і Дмитро Стельмаха; «Хмара». Повість зі збірки «Вежа з чорного дерева». Переклад з англійської: Сергій Вакуленко; «Арістос». Переклад з англійської: Віктор Мельник; «Колекціонер». Переклад з англійської: Ганна Яновська; «Маг». Переклад з англійської: Олег Король.

Твори Дж. Фаулза відрізняються своїми незвичайними композиціями, побудовою розповіді й легко пізнаваними сюжетами та образністю. Автор має свій неповторний і своєрідний погляд на все, що його оточує, але особливий інтерес він проявляє до складної суті людини, до взаємин між людьми. Також в своїх творах автор незмінно залишає читачеві право «останнього слова», фінального, заключного судження [44].

Роман Дж. Фаулза «Колекціонер» був опублікований в 1963 році і цей перший опублікований роман приніс автору всесвітню популярність. Цей роман складається з двох частин, що розповідають одну і ту саму історію, але від двох різних осіб, кожна з яких має свою мовленнєву характеристику. У творі не має слів автора, він є лише спостерігачем, тим самим надаючи можливість читачеві суб'єктивно оцінювати героїв, їх життєву філософію та дії. Саме тому цей роман відносять до перших постмодерністських романів [14].

2.2. Особливості відтворення компонентів ідіостилю Джона Фаулза при перекладі на українську та російську мови

Розповідь у романі «Колекціонер» йде від перших осіб двох абсолютно протилежних головних героїв: Фредеріка (перша частина) та Міранди (друга частина), що є проявом постмодернізму. Книга «Колекціонер» надає змогу читачеві подивитися на настільки неоднозначну, лячну ситуацію з двох різних сторін. Образ Фредеріка вже сам по собі є порівнянням: порівнянням з героєм твору У. Шекспіра «Буря» Калібаном – злісним і потворним карликом, що є втіленням зла, образи і помсти. Основа роману «Колекціонер» – це протистояння добра і зла, краси і потворності. Тобто роман містить багато алюзій.

У романі «Колекціонер» слід проаналізувати мовленнєву характеристику

персонажів. За допомогою лексики, притаманної різним верствам населення, Джон Фаулз порівнює головних героїв, Клега та Міранду, які відрізняються не лише соціальним статусом, але й баченням світу та ставленням до людей.

Лексика Фредеріка не відрізняється виразністю й оригінальністю, як і він сам; досить часто герою не вистачає слів, щоб описати характерні риси Міранди, що підтверджують прийоми звуконаслідування, перерахування: тим самим він намагається знайти підходящі слова, донести до читача ту чи іншу схожість. Образне порівняння виступає як майже єдино доступний засіб передачі емоцій і почуттів Фредеріка, а також надаючи йому можливість детально передати портрет Міранди читачеві, описати характерні риси її образу. Отже для перекладача є важливою передача просторічної мови Клега, адже це є особливістю героя, саме таким його бачив і створив автор. І те, що автор наділяє кожного персонажа своєю особливою мовою, і є проявом індивідуального стилю письменника-постмодерніста Джона Фаулза.

Отже на підставі зазначеного розглянемо порівняння, які застосовують Клег та Міранда в першій частині роману «Колекціонер» в оповідці Фредеріка і репліках Міранди, де є місце вираженню мовленнєвої особистості героїв:

1. «*The light was on, she was standing by the armchair. She'd got all her clothes on and she stared at me again, no sign of fear, **bold as brass** she was*» [57, p. 36]. Приблизним українським еквівалентом цього порівняння може послужити «хоробрий кравчик» – герой однойменної казки Братів Грімм, який вбив за раз сім мух і уявив себе героєм. Вживаючи це ідіоматичне порівняння, Фредерік іронічно підкреслює безстрашну і героїчну поведінку своєї заручниці. Також, аналізуючи даний приклад, можна помітити спробу наслідування «високого» поетичного стилю, спробу приміряти на себе роль письменника. Проте в українському перекладі Ганна Яновська вживає віддалену метафору замість іронічного порівняння: «*Світло було ввімкнене, вона стояла біля крісла. Повністю вдягнена. І вона знову стала мене роздивлятися, без **тіні** страху, навіть зухвало*» [54, с. 33].

Тобто в перекладі втрачається іронія та виникає захват Клега Мірандою.

У російському перекладі І. Безсмертної тривіальне порівняння, застосоване Клегом, було передане таким самим тривіальним порівнянням, яке застосовується в російській мові в таких ситуаціях: *«Горел свет, она стояла у кресла. Одета. И опять смотрит во все глаза, ни признака страха, прямо храбрый портняжка»* [55, с. 34].

2. *«She wouldn't speak again at lunch. I cooked the lunch in the outer cellar and took it in. But hardly any of it was eaten. She tried to bluff her way out again, cold as ice she was, but I was not having any»* [57, p. 41]. Тут поведінка Міранди (суб'єкт порівняння) порівнюється з льодом (об'єкт порівняння), так як вона байдужа, мовчазна по відношенню до Фредеріка. В даному прикладі знову спостерігається спроба копіювання «високого» стилю.

«I за обідом вона теж не говорила. Я приготував його в зовнішньому підвалі і приніс їй. Але вона майже не їла. Вона знову намагалася залякати мене, щоб я її відпустив, але мене це не влаштовувало» [54, p. 39].

Як ми бачимо в українському перекладі знову ж таки втрачене порівняння. До того ж ідіому «bluff somebodies way out» перекладач інтерпретував як «залякувати», хоча це є не зовсім доречним перекладом, адже ця ідіома означає процес, коли людина робить вигляд, що знає, що робить для того, щоб отримати те, що він або вона хоче.

В російському перекладі збережено порівняння. До тривіальної ідіоми, що була використана автором, був підібраний такий же тривіальний для російського реципієнта відповідник.

«И за обедом не желала разговаривать. Я приготовил все в наружном подвале и принес ей в комнату. Только она почти ничего не съела. Опять попыталась взять меня на пушку, и так это холодно со мной, прямо ледышка, ну да я и ухом не повел» [55, с. 40].

3. *«Only once, before she came to be my guest here, did I have the privilege to see her with it loose, and it took my breath away it was so beautiful, like a mermaid»* [57, p. 7]. Фредерік зіставляє красу Міранди з неземною красою русалок, які, згідно з легендами, згубили не одного чоловіка. Так обожнювана зовнішність Міранди є

головним суб'єктом образного порівняння в даному творі, Фредерік намагається передати всю красу своєї заручниці, використовуючи свій небагатий словниковий запас і кругозір.

*«Лише один раз до того, як вона стала моєю гостею, я мав щастя бачити цю косу розпущеною – мені просто подих перехопило, така вона була прекрасна, **неначе русалка**»* [54, р. 7].

В українському перекладі повністю збережене порівняння Міранди з русалкою. В російському варіанті перекладач теж відтворив дослівний переклад порівняння.

*«И пока она не стала гостьей здесь, в моем доме, мне только раз посчастливилось увидеть эти волосы свободно рассыпавшимися по плечам. У меня прямо горло перехватило, так это было красиво. **Ну точно русалка**»* [55, с.7].

4. *«Oh, you're **like mercury**. You will not be picked»* [57, р. 91]. Тут Міранда порівнює свого викрадача (суб'єкт порівняння) зі ртутною кулькою (об'єкт порівняння), яка, як відомо, вкрай отруйна і яку непросто спіймати. Тим самим вона характеризує його і має на увазі, що Фредерік «слизька», небезпечна і непередбачувана людина, думки якої неможливо вловити, яка уникає відповідей на її запитання. На відміну від порівнянь Клега, порівняння Міранди є більш складними, притаманними розвинутій людині.

*«Ну ти **як ртуть** просто. Тебе ні за що не спіймаєш»* [54, с. 86]. Як бачимо в українському перекладі порівняння збережено так само, як і в російському *«О Господи, вы – **как ртутный шарик**. Никак не поймать»* [55, с. 87].

5. *«What I decided was I would let her come up ungagged and untied just this once, I would take the risk but watch her **like a knife** and I would have the chloroform and CTC handy, just in case trouble blew up»* [57, р. 98]. Тут Фредерік знову йде на ризик, дозволивши Міранді піднятися наверх з незав'язаними руками і незакритим ротом, але він не довіряє їй, збирається стежити за нею в обидва, порівнюючи гостроту своєї пильності з гострим ножом. І знову застосовується порівняння з предметами, які оточують Клега, які належать до його простого

світу. В українському перекладі порівняння відсутнє:

*«Я вирішив, що цього разу зроблю виняток і поведу її нагору без кляпа і з розв'язаними руками, ризикну, але **пильнуватиму** її, а хлороформ і тетрахлорметан матиму напохваті на випадок чого»* [54, с. 93].

*«Ну, я что решил, я решил, что разрешу ей подняться наверх, и пусть на этот раз руки не будут связаны и рот не заклеен, только на один этот раз. Решил, пусть, пойду на риск, но уж **следить** за ней буду **кинжально** и хлороформ с четыреххлористым углеродом приготовлю, чтоб был под рукой, на всякий случай, если что случится»* [55, с. 94]. В російському перекладі порівняння передано метафорою.

6. *«You're just **like a Chinese box**, she said»* [57, p. 117].

В даному прикладі Міранда називає Фредеріка (суб'єкт порівняння) китайською скринькою (об'єкт порівняння), тим самим знову-таки характеризує його і підкреслюючи скритність Фредеріка і цілковите нерозуміння її поведінки, думок і дій.

*«Ти просто **як китайська коробочка**, – сказала вона»* [54, с.110].

*« – Вы – **как китайская шкатулка**»* [55, с. 112].

В українському та російському перекладі порівняння збережено.

7. *«I was **like putty** in her hands»* [57, p. 123]. У цьому прикладі Фредерік порівнює себе з м'яким воском (об'єкт порівняння) в руках Міранди, так як в цей момент з нею він слабовільний, податливий і зовсім розгублений.

*«Я був **як віск** у її руках»* [54, с.116].

*«Я был **как воск** у нее в руках»* [55, с. 118].

В обох перекладах порівняння збережено.

8. *«I would not expect anything else, I said. I was **red as a beetroot** by then»* [57, p. 76]. У цьому прикладі Фредерік порівнює колір свого обличчя (суб'єкт порівняння) з буряком (об'єкт порівняння), тому що Міранда своєю розмовою збентежила його і «увігнала в фарбу».

*«Я іншого б і не чекав, я **почервонів, як буряк**»* [54, с. 73].

«Ничего другого я и не мог бы ожидать, говорю. К этому моменту я уже был

как свекла красный» [55, с. 75].

В обох перекладах порівняння збережено.

9. *«She'd taken her blue jumper off, she stood there in a dark green tartan dress, like a schoolgirl tunic, with a white blouse open at the throat»* [57, p. 38]. Тут Фредерік знову-таки описуючи зовнішність Міранди порівнює її плаття (суб'єкт порівняння) зі шкільною формою (об'єкт порівняння), тим самим підкреслюючи схожість своєї заручниці з милою і беззахисною школяркою.

«Вона тепер була без синього джемпера, у темно-зеленому сарафані з шотландки, схожому на шкільну форму, під яким була розстібнута біля горла біла блузка» [54, с. 40].

«Синий свитер она сняла, стоит, темное шерстяное платье, как школьная форма, и белая блузка под ним, пуговка у горла расстегнута» [55, с. 42]. В обох перекладах порівняння збережено.

10. *«I could sit there all night watching her, just the shape of her head and the way the hair fell from it with a special curve, so graceful it was, like the shape of a swallowtail...»* [57, p. 77].

В черговий раз намагаючись передати читачеві образ Міранди, Фредерік досить дивно порівнює її лежачі волосся (суб'єкт порівняння) з ластівчин хвіст, пеленою і хмарою (об'єкти порівняння).

«Я мог бы сидеть всю ночь, глядя на нее, на ее склоненную голову, изгиб шеи и как волосы падают волной на спину, распадаются как-то по-особенному, в форме ласточкиного хвоста, так элегантно...» [54, с. 76].

«Я міг би цілу ніч сидіти й дивитися на неї, просто бачити форму її голови, волосся, яке спадло особливим вигином, таким вишуканим, як форма косатця» [55, с. 74]. В обох перекладах порівняння збережено.

11. *«Seeing her always made me feel like I was catching a rarity, going up to it very careful, heart-in-mouth as they say»* [57, p. 8]. Тут Колекціонер ще не втілює свій підступний план, порівнює свої відчуття, які відчувають при стеженні за Мірандою з відчуттями при лові потрібного рідкісного екземпляра. Подібне зіставлення в розповіді Фредеріка зустрічається неодноразово.

«Коли я її бачив, то почувався, **немовби ловлю якийсь рідкісний екземпляр**» [54, с. 8]. В українському перекладі порівняння збережено, проте ідіома «heart-in-mouth» не була відтворена перекладачем.

«Смотреть на нее было для меня ну все равно как за бабочкой охотиться, **как редкий экземпляр ловить**. Крадешься остороженько, душа в пятки ушла, как говорится...» [55, с. 10]. В російському перекладі порівняння та ідіома збережені та адекватно перекладені.

12. «Well, then there was the bit in the local paper about the scholarship she'd won and how clever she was, and her **name as beautiful as herself**, Miranda» [57, p. 8]. Тут в черговий раз згадуючи привабливу зовнішність Міранди, Фредерік зіставляє її з такою ж гарним ім'ям її власниці.

«Ну і ще одного разу в місцевій газеті написали про те, що вона виграла стипендію , і про те, яка вона розумна, і її **ім'я виявилося таким самим прекрасним як і вона, Міранда**» [54, с. 8].

«Ну а потом в нашей городской газете напечатали, что она получила стипендию в Лондонском художественном училище и какая она умная и способная. И я узнал ее **имя, красивое, как она сама**, – Миранда» [55, с. 9].

В українському та російському перекладах авторське порівняння Клега зовнішності Міранди з красою її імені передається обома перекладачами буквально як і слід перекладати оригінальні порівняння. Хоча авторство порівняння робиться Фаулзом від імені Клега.

13. «She was just the same; she had a light way of walking and she always wore flat heels so she did not have that mince like most girls. She did not think at all about the men when she moved. **Like a bird**» [57, p. 18]. В даному прикладі Фредерік спочатку порівнює легку ходу Міранди з дріботінням інших дівчат, явно відчувається негативне ставлення Клега до інших і маніакальне обожнювання буквально кожного руху його жертви. Другим порівнянням є співставлення Міранди з пташкою. Це порівняння передає читачу враження, яке дівчина справляє на Клега, легкість і невимушеність її рухів порівнюються в птахою.

«Вона була така сама, з тією самою легкою ходою; вона завжди носила

взуття без підборів і не дріботіла, як більшість дівчат. Коли вона рухалася, вона взагалі не думала про чоловіків. **Як пташка**» [54, с. 17].

«Она совсем не изменилась, походка легкая, туфли без каблучков: она всегда такие носила, так что ей не нужно было противно семенить ногами, как другим. Движения свободные, видно, что она и не думала о парнях, которые ее окружали» [55, с. 19].

В російському перекладі з незрозумілих причин порівняння з пташкою відсутнє.

14. «*She spoke like she walked, as you might say*» [57, p. 20]. Після вихваляння ходи Міранди, Фредерік порівнює манеру її ходьби з манерою говорити, тобто так само легко і вільно, не піднімаючи себе над іншими, відчувається вихованість дівчата.

«Вона, можна сказати, **говорила, як ходила**» [54, с. 18].

«Я бы сказал, **речь у нее была такая же легкая, свободная, как походка**» [55, с. 20]. В перекладах Ірини Безсмерної та Ганни Яновської порівняння зовнішності та ходи Міранди збережено.

15. «*All the time she was laughing, there was nothing vicious exactly, she just seemed to be mad, like a kid*» [57, p. 91]. Тут Міранда своєю поведінкою заслужила порівняння із занецьканою дитиною (об'єкт порівняння).

«Весь цей час вона сміялась, у цьому не було нічого власне злого, вона, здається, розійшлася, **як дитина**» [54, с. 87].

«И смеется, смеется. В ней не было тогда никакой злобы, казалось, она просто расшалилась, **как ребенок**» [55, с. 89]. Порівняння та структура речення повністю збережені при обох перекладах.

16. «*She was just like a street boy*» [57, p. 91]. Міранда порівнюється з вуличним хлопчиськом, який, як відомо, не відрізняється старанним поведінкою і наявністю виховання.

«Точнісінько **як вуличний хлопчисько**» [54, с.87].

«Прямо **как уличный мальчишка**» [55, с. 89].

Як бачимо в обох перекладах порівняння збережено.

17. «*She did not look once at me, but I watched the back of her head and her hair in a long pigtail. It was very pale, silky, like Burnet cocoons*» [57, p. 8]. Тут явно виражені суб'єкт (волосся Міранди, хвіст) і об'єкт (кокон шовкопряда) порівняння. Протягом усього твору можна помітити особливу увагу до волосся героїні, вони є предметом маніакального бажання Фредеріка заволодіти своєю жертвою, часті опису волосся говорять нам про його нездоровому, паталогічна потяг, помутніння розуму, одержимості.

«Вона жодного разу не поглянула на мене , але я бачив її спину та довгу косу. Коса була дуже світла, шовкова, **наче кокон строкатки**» [54, с. 8].

«Она и не обернулась ни разу, а я долго смотрел на ее затылок, на волосы, заплетенные в длинную косу, очень светлые, «шелковистые, **словно кокон тутового шелкопряда**» [55, с. 9].

18. «*She was like some caterpillar that, three months to feed up trying to do it in a few days*» [57, p. 117]. Тут Фредерік порівнює свою поведінку з Мірандою з доглядом за гусеницею, яку, щоб виростити, потрібно тривалий час, а у випадку з Мірандою все відбувається похапцем, вона поспішає, поспішає, не діє відповідно до згаданої Фредеріком прислів'я «тихіше їдеш – далі будеш». Вона сучасна, він же старомодний.

«Вона була **немов якась особлива гусінь**, яку треба вигодовувати три місяці, а вона всього хоче досягти за три дні» [54, с. 111].

«С ней было как, с ней было вроде **как с гусеницей**, которую до окукливания надо выкармливать три месяца, а ты пытаешься за три дня успеть» [55, с. 113].

19. «*She did not make a sound, she seemed so surprised, I got the pad I'd been holding in my pocket right across her mouth and nose, I caught her to me, I could smell the fumes, she struggled like the dickens, but she was not strong, smaller even than I'd thought*» [57, p. 31]. Фредерік порівнює Міранду з чортеням, який відчайдушно чинить опір і намагається вирватися з рук викрадача, але їй не вистачає сил. Також в прикладі є інше порівняння з прикметником в порівняльній ступеня «smaller» і союзом «than», де Фредерік порівнює очікувану силу своєї жертви з

реальною її слабкістю і безпорадністю, які безсумнівно його радують.

*«Вона не видала жодного звуку, настільки була здивована, а я притулив тампон, який заготував у кишені, до її рота і носа, притиснув її до себе, я відчував запах випарів, вона виривалась **як навіжена**, але не була дуже сильною, вона виявилась навіть меншою, ніж мені здавалося» [54, с. 29].*

*«Она – ни звука, так, видно, была поражена. Прижал тампон ей к лицу, закрыл рот и нос. Сам даже почувствовал запах. Прижимаю ее к себе, она бьется, **как чертенок** какой-нибудь. Только силенок маловато, она оказалась еще меньше, чем я думал, совсем худышка» [55, с. 31].*

20. *«It was **like not having a net** and catching a specimen you wanted in your first and second fingers (I was always very clever at that), coming up slowly behind and you had it, but you had to nip the thorax, and it would be quivering there. It was not easy like it was with a killing-bottle. And it was twice as difficult with her, because I did not want to kill her, that was the last thing I wanted. » [57, p. 25].* У даному уривку Фредерік зіставляє звичну полювання на метеликів і їх умертвіння зі своєю поведінкою з Мірандою, яку він нарешті-таки придбав, але вбивати не збирався, він хотів володіти нею.

*«Це було все одно **як без сачка** спіймати омріяний екземпляр двома пальцями (мені це завжди добре вдавалося), підкравшись іззаду – і ось він, але треба хапати точно за тулуб, і метелик битиметься в руці. Це не так просто, як із морилкою. А з нею – так удвічі важче, адже я не хотів убивати її, саме цього я й не хотів» [54, с. 45].*

*«Знаете, на что это все было похоже, вроде охотишься за бабочкой, за нужным экземпляром, **а сачка у тебя нет**, и приходится брать двумя пальцами, указательным и средним (а у меня это всегда здорово получалось), подходишь медленно-медленно сзади, и вот она у тебя в пальцах, и тут нужно зажать торакс, перекрыть дыхание, и она забьется, забьется... Это не так просто, как бывает, когда усыпляешь их в морилке с эфиром или еще чем. А с ней было в сто раз трудней – ее-то я не собирался убивать, вовсе этого не хотел» [55, с. 47].*

Ми явно бачимо обмеженість і духовну бідність Калибана, хоча позитивні

якості в ньому все-таки присутні. Красу він бачить тільки в зовнішньому вигляді, а її суть його не цікавить. Внутрішня порожнеча, нездатність висловлювати свої думки, їх беззмістовність – все це заважає спілкуванню Фредеріка Клега і Міранди.

Мова Клега пересічна і проста. Прості речення, полісиндетон (стилістична фігура, що полягає у такій побудові фрази, при якій всі або майже всі однорідні члени речення зв'язані між собою одним і тим самим сполучником (найчастіше сполучником «і»), тоді як звичайно в цьому випадку з'єднуються лише два останніх однорідних члени речення. Використовується для посилення експресії.), відсутність складних конструкцій, рідкісне використання складнопідрядних речень – все це робить його мову нудною, примітивною і нецікавою. Його мова нагадує потік думок:

«What thought I would do was drive home and see if she was worse and if she was I'd drive her into the hospital and then I'd have to run away and leave the country or something» [57, p. 121].

«То я подумав, що з'їжджу додому, і подивлюся, як там вона, і якщо їй гірше, то повезу її до лікарні, назву вигадане ім'я, і мені доведеться втікати за кордон чи що...» [54, с. 294].

«Я что подумал, я подумал, что съезжу домой и посмотрю, может, ей хуже, и если хуже, то прямо отвезу ее в больницу и оставлю под чужим именем и уеду, а потом мне придется бежать, может, даже и уехать из Англии или еще что» [55, с. 296].

«That first day I bought a gramophone too. Only a small one, but I must say she looked very pleased, I didn't want her to know I didn't know anything about music but I saw a record with some orchestra music by Mozart so I bought that. It was a good buy, she liked it and so me for buying it. One day much later when we were hearing it, she was crying. I mean, her eyes were wet. After, she said he was dying when he wrote it and he knew he was dying. It just sounded like all the rest to me but of course she was musical» [57, p. 67].

«У той перший день я купив і грамофон. Тільки маленький, але, маю

зазначити, він її дуже потішив. Я не хотів, аби вона знала, що я не розуміюся на музиці, але побачив платівку з записами Моцарта у виконанні якогось оркестру, то й купив її. Це була вдала покупка, вона їй сподобалась, а значить, трохи і я теж. Одного разу, значно пізніше, вона плакала, коли ми її слухали. Тобто в неї з'явилися сльози на очах. Потім вона мені розповідала, що він уже майже помирав, коли писав цю музику, і знав, що невдовзі помре. Як на мене, ця мелодія не відрізнялася від інших, але ж вона була така музикальна дівчина» [54, с. 56].

«В тот же день купил ей проигрыватель, маленький, но должен сказать, она была очень довольна. Я не хотел, чтобы она догадалась, что я ничего не смыслю в музыке, увидел пластинку: какой-то симфонический оркестр играет Моцарта — и купил. И очень удачно: ей понравилась пластинка, заодно — и я, раз уж такое купил. Как-то, гораздо позже, мы вместе слушали эту музыку, и она плакала. То есть на глазах у нее были слезы. После сказала мне, он писал эту музыку умирая и знал, что умирает. Она была очень музыкальна, а мне — что эта музыка, что другая — одинаково» [55, с. 58].

Іноді, щоб висловити сильні емоції, і виділити деякі моменти, Клег вдається до інверсії:

«Only once did I have the privilege ...» [57, p. 5].

«Лише раз я мав щастя...» [54, с. 8].

«Мне только раз посчастливилось...» [55, с. 8].

Повтори є важливим засобом передачі значної інформації, пов'язаної з емоційністю і експресивністю, крім того вони використовуються для зв'язку речень. Однак, такі постійні повтори в мові Клега, як: «and all», «and soon», «all that», «etcetera» можна назвати «словами-бур'янами», семантичне навантаження в них відсутній. Можна зробити висновок про те, що це мова людини малоосвіченої, що володіє вузьким словниковим запасом. Недостатність словникового запасу виражається в тому, що Клег використовує одні й ті ж слова і фрази, описуючи позитивні і негативні емоції, не видозмінюючи їх, наприклад, прикметники «good», «bad», «funny», «nasty», «right», «wrong». Часто зустрічаються в мові Клега слова широкої семантики: «thing», «staff», «all that» і

т. п., властиві розмовному стилю, що також свідчить про бідність його тезауруса. Таким чином, розглянувши особливості персонажа, ми можемо судити про низький рівень освіченості і соціального статусу Фердинанда, його обмеженості і мовної пересічності.

Міранда – повна протилежність Клега, в її образі – складність, багатогранність і творча натура. Фаулз показує характер Міранди в динаміці, ускладнюючи його і дозволяючи читачам спостерігати внутрішній розвиток особистості головної героїні. Навіть на підставі її портрета, ми можемо говорити про красу її натури. Прекрасна зовнішність є відображенням її внутрішнього стану. Міранда не мислить себе без мистецтва, живопису, скульптури, через все це вона намагається досягнути навколишній світ і проаналізувати своє місце в ньому: «... *It was the music. There was one towards the end that was very slow, very sad, very simple, but beautiful beyond words. It was so beautiful there in the moonlight. Moon music, so silvery, so far, so noble. ...* » [57, с.103].

«Одна з них, наприкінці платівки, була дуже повільна, дуже проста, дуже печальна, але така гарна, що не описати, не намалювати, тільки музикою передати можна, прекрасною музикою при місяці. Місячна музика, така срібна, далека, шляхетна» [54, с. 215].

«Там есть одна мелодия, в самом конце, в очень медленном темпе, очень простая и печальная, но такая щемяще прекрасная — невозможно передать ни словом, ни рисунком, ничем иным, только самой музыкой, такой удивительно красивой в лунном свете. Лунная музыка, светлая, далекая, возвышающая» [55, с. 217].

У цьому уривку використовується паралелізм, повтори, епітети, вони надають йому експресивності та образності, чого в мові Клега ми не спостерігаємо. Міранда сповнена почуттів, мрій, переживань, націлена на відстоювання власного погляду на світ.

Через багатий світ спогадів, мрій, відчуттів, який вона барвисто, з використанням метафор, передає в своїх щоденникових записах, ми можемо судити про високий рівень розвитку мовної особистості Міранди:

«Like lying on one's back as we did in Spain when we slept out looking up between the fig-branches into the star-corridor, the great seas and oceans of stars. Knowing what it was to be in universe » [57, p.103].

«Це як лежати на спині, як ми колись робили в Іспанії, лягаючи спати надворі, – дивитися з-під гілля інжиру на зоряні коридори, великі моря й океани зірок. Розуміючи, що означає бути у Всесвіті» [54, с. 215-216].

«Будто лежишь на спине, как тогда в Испании (мы спали во дворе), и смотришь вверх сквозь ветви олив, вглядываешься в звездные коридоры, в моря, океаны звезд. Ощуцаешь себя частицей мироздания» [55, с. 218].

Експресивна і емоційна функції її висловлювань виражаються за рахунок використання великої кількості повторів: *«Endless endless time» [57, p. 69]*, *«I knitted, knitted, knitted.» .. [57, p. 100]*, *«Useless useless» [57, p. 146]*, *«And there's escape, escape, escape» [57, p. 71]*, *«I get more and more frightened» [57, с.2]*, *«I must, must, must escape» [57, p. 89]*, *«... he stared bitterly bitterly» [57, с.102]*. Головна ідея твору узагальнюється завдяки використанню антитезісінонімічних повторів *«ugly-nasty»*, *«beautiful-nice»*: *«I just think of things as beautiful or not. Can not you understand? I do not think of good or bad. Just of beautiful or ugly. I think a lot nice things are ugly and a lot of nasty things are beautiful » [57, p. 44].*

«Я оцінюю речі за тим, красиві вони чи некрасиві. Чи ти не розумієш? Не хороші вони чи погані. Просто красиві чи некрасиві. Я розумію, що багато милих і гарних речей некрасиві, а багато нехороших – красиві » [54, с. 98].

«Я воспринимаю жизненные явления не как хорошие или плохие, а как прекрасные или уродливые. Понимаете, мне многое из того, что вы считаете хорошим, приличным, представляется уродливым, а многое такое, что вы считаете непристойным, мне кажется прекрасным» [55, с. 100].

Багатство і складність мови героїні досягаються за допомогою багатих засобів виразності. В її мові багато одночленним пропозицій, характерних для книжкового стилю, які додають образності її висловлювань: *«...Dream.Extraordinary ...» [57, p.146]*, *«... A sort of truce...» [57, p. 98].*

У лексиці героїні багато неологізмів: *«... I psycho-analysed him this evening*

...»[57, p.103] , «Провела йому сьогодні психоаналіз...» [54, с. 214] , «Провела ему сегодня психоанализ» [55, с. 216]; «...do not chloroform me again...» [57, с. 33], ; словоскладанню «... she was so sex-kittenish ...» [57, с.89]; «... I felt like the girl-at-the-ball-coming-down-the-grand-staircase...» [57, с.67]; а також деривації «...I hissed a damn-you at Piers...» [57, с.90].

У її мові присутні також риторичні вигуки: «... Your guest!» [57, p. 19]; уособлення «... It's a lovely lovely room. It's wicked to fill her with all this shoddy stuff. Such tuck!» [57, p. 28], «Така гарна кімната. Просто підлість напхати її такою вульгарщиною. Таким лайном! » [54 с. 56]; повтори «... You could. We could be friends. I could help you ... »[57, с .19], «Ти зможеш. Ми можемо дружити. Я б тобі допомогла. »; паралельні конструкції «... I must have a bath sometimes. I must have some fresh air and light. I must have some drawing materials. I must have a radio or a record-player...»[57, p. 24-25], «Мені іноді треба прийняти ванну. Мені потрібне свіже повітря, сонце. Мені потрібні метеріали для малювання. Радіоприймач чи програвач...» [54, с. 53]; антитези« ... It's funny. I should be shivering with fear. But I feel safe with you...» [57, p. 28] «Дивно, я мала б тремтіти від страху. Але з тобою я почуваюся безпечно» [54 с. 60], та інші засоби виразності.

Міранда бачить і тонко відчуває красу природи, її унікальність. Життя в гармонії з природою – ось що гостро необхідно Міранді і чого вона позбавлена в ув'язненні у Клега. Вона навіть порівнює себе з природою: «...The air was wonderful. You can not imagine. It's free. It's everything, that I am not ... »[57, p. 28]. «Повітря просто чудове. Ти собі не уявляєш. Навіть оце повітря. Воно вільне. Зовсім не як я» [54, с. 60], «Воздух в саду замечательный. Вы даже представитъ себе не можете. Даже здесь, наверху. Он свободный. Не то что я» [55, с.62].

В ув'язненні Міранда не втрачає здатності міркувати і співчувати, намагається навіть зрозуміти Клега, незважаючи на соціальний і духовно-інтелектуальний бар'єр між ними.

Одним з основних прийомів виразності в проаналізованих романах Джона Фаулза є використання образних засобів – тропів. Як було зазначено раніше, під

тропом розуміється двопланове вживання слова, тобто слово має два значення – пряме та переносне. Зв'язок цих двох значень заснований на різних засадах (подібності, протилежності, суміжності), що зумовлює існування різних видів тропів. Тропеїчні засоби у творах Джона Фаулза є лінгвістичним втіленням образності. Ці засоби включають в себе всі види метафори, епітета та образного порівняння. Таке поєднання пояснюється спільністю метафори, епітета і порівняння з точки зору структури, семантики та функціонування, а також спільних когнітивних процесів, що лежать в їх основі.

Образи що пов'язані з мистецтвом, є однією з найбільш характерних рис у творах Дж. Фаулза. Про її особливу значущість свідчить реалізація у вигляді низки паралельних малих образів, до складу яких входять образні засоби, в яких об'єкти і явища світу взагалі уподібнюються об'єктам і явищам світу живопису, скульптури, музики, театру, кіно, словесного мистецтва, і навпаки: об'єкти і явища світу живопису, скульптури, музики, театру, кінематографа, словесного мистецтва уподібнюються об'єктам і явищам світу взагалі.

В якості структурно-семантичних компонентів тропеїчних конструкцій у Фаулза часто виступають алюзії – антропоніми, топоніми і т.п. Алюзивні епітети і порівняння, антономазійні епітети володіють найбільшим компресивним потенціалом, вони створюють найбільш ємні образи. Крім того, вони реалізують синкретизм романного слова та інших видів мистецтв, є важливими проявами інтертекстуальності і інтермедіальності.

Реалії світу живопису входять до складу тропеїчних конструкцій в багатьох творах Фаулза, але особливо яскраво «живописна» образність вимальовується в романі «Маг». Сторінки роману ніби трансформуються в коридори картинної галереї, герої і сцени твору постають перед читачем у формі мальовничих полотен. Оповідач, а разом з ним і читач, поглядають на все, що відбувається, перш за все, з естетичної точки зору, тим самим як би дистанціюючись від людей і подій, не сприймаючи їх як щось реальне:

«There were flat fish, silvered, aldermanic; slim, darting fish; Bosch-like fish that peered foully out of crevices «minute poised fish of electric blue, fluttering red-and-

black fish, slinking azure-and-green fish.» [58, p.84].

«Риби плоскі, посріблені й поважні; подовгасті й прудкі, підступно паліндромні тілом, що хіжо видивлялися з розколин; дрібні блакитно-сині, що зависали у воді; червоно-чорні, що пурхали над дном; лазурно-зелені, що крадькома пробиралися поміж каменюччя» [56, с. 116].

«Плоские рыбы, посеребренные, чиновные; стройные, стреловидные; зеркально симметричные, тупо выглядывающие из ямок; голубые с искрой, на мгновение зависающие в воде; красно-черные, порхающие; лазурно-зеленые, вкрадчивые» [53, с.172].

Як бачимо, при перекладі не було передано порівняння, застосоване Ніколасом по відношенню до риб. А отже переклад не справляє те враження на читача, яке було задумане автором.

*«He put his cup down and folded his arms; he seemed in an excellent humor, at his most **Picasso-like** and dangerous»* [58, p. 237]. Дане речення взагалі відсутнє в перекладах Олега Короля та Бориса Кузьминського.

«Музичні» алюзії у складі алюзивних тропів зустрічаються рідше, ніж «живописні»:

*«Outside, the crickets chirped monotonously, with a **Webern-like** inconsistency yet precision of rhythm»* [58, p. 62].

«Надворі монотонно, з гідною Веберна недоладністю, зате в чіткому ритмі, сюркотіли цвіркуни. » [56, с. 88].

«Снаружи монотонно, с веберновской нестройностью, но не сбиваясь с ритма, стрекотали кузнечики.» [53, с. 126].

Для Фаулза характерно також використання у складі тропеїчних конструкцій історичних алюзій – імен реальних історичних осіб: Ксеркс, Нефертіті, Софокл, Талейран. Так, наприклад, для характеристики Моріса Кончіса в романі «Маг» використовується порівняння з Ганді:

*«Sitting there steering he looked ascetic, **Gandhi-like**»* [58, p. 84].

«Він сидів і правив, аскетичний, як Ганді.» [56, с. 116].

«Он сидел и правил, щуплый, как Ганди » [53, с. 172].

Контекст дає мінімальну експлікацію цього образу, залишаючи за читачем можливість тлумачити цей образний засіб в міру своєї ерудиції та фантазії:

*«The **Smuts-like** old man came forward again and stood in front of me»* [58, p. 297].

*«До мене наблизився старий, **подібний до Смутса**»* [56, с. 413].

*«Старичок, **похожий на Смэтса**, опять выступил вперед, подошел к помосту»* [53, с. 668].

Використання в тропеїчних конструкціях імен персонажів елліністичної міфології є особливістю роману «Маг», що обумовлено, перш за все, змістовною стороною даного твору (місце дії – Греція, використання елементів міфологічних сценаріїв в метатеатральних постановках Кончіса). Коло міфологічних алюзій включає в себе наступних персонажів: Орест, Скірон, Тесей, Адоніс, Нарцис, Деметра, Горгона:

*«But during the next few minutes I became aware that I was undergoing a prolonged scrutiny through the smoke she wore like a merciful veil in front of her **Gorgon-like** morning face»* [58, p. 357].

*«Но вскоре я понял, что под прикрытием милосердной завесы табачного дыма – с утра она выглядела **как чистая Горгона** – меня скрупулезно изучают»* [53, с.785].

*«Воно велося крізь пелену тютюнового диму – милосердне прикриття для пики, **схожої на Горгонину**, особливо вранці»* [56, с. 487].

Для опису пейзажу в романі «Маг» автор використовує такі стилістичні засоби, як епітет, метафора, перерахування, асіндетон і полісіндетон.

Стилістичний засіб, що найчастіше зустрічається – епітет. У будь-якому художньому творі роль епітета укладається в суб'єктивному описі автором навколишнього світу. Так наприклад:

*«A **narrow** path zigzagged steeply from in front of the colonnade. There was a **small** cove, not fifty yards across at its cuffed mouth. At one end of the beach I could see a **small** cave. And there was a **little** pumphouse, with a pipe running back up the cliff»* [58, p. 80].

«Звідси, від середини колонади, вузька крута стежка загізагами проводила до моря. У берег вклинювалася невелика затока завширишки не більш як п'ятдесят ярдів, обрамлена скелями. Кончіс спорудив тут крихітний причал, і тепер біля цієї споруди погойдувався прив'язаний рожево-зелений човник, звичайний, з підвісним мотором, таких на острові багато. У прибрежній скелі виднів грот, повен каніст із бензином. Був там ще помпувальний пристрій, від якого відбігала труба» [56, с. 74].

В українському перекладі авторські епітети збережені не повністю, наприклад small cave перетворився на грот, а little pumphouse на помпувальний пристрій. В російському ж перекладі епітети відтворені повністю:

«В пляж вдавалась бухточка; вход в нее, не больше пятидесяти футов шириной, обрамляли скалы. Кончис выстроил здесь крохотный причал, к которому была привязана розово-зеленая лодочка – низенькая, с подвесным мотором, каких много на острове. Дальше на берегу виднелась неглубокая яма; канистры с бензином. И маленькая насосная установка – от нее по скале поднималась труба» [53, с. 75].

Всі ці епітети в сукупності з іменниками, які вони визначають, допомагають читачеві зануритися в атмосферу острова. В даному прикладі можна помітити повторення синонімів слова «маленький» (narrow, small, miniature, small, little), що більше схоже на опис предметів в казці: все маленьке, мініатюрне, і це створює враження нереальності, але в той же час затишку. «Маленький човен», «маленький будиночок», «маленька печера», «вузька стежка» – все разом описує особисте ставлення автора до предметів. Епітети спрямовані на яскравий, детальний опис місця дії, вони несуть суб'єктивно авторський характер.

Інший стилістичний прийом, який можна часто зустріти в описі пейзажу, – метафора. Метафора містить приховане порівняння, образне уподібнення явищ, це перенесення значення слова і те, з чим порівнюється предмет, лише мається на увазі автором. У метафорі певні слова приймають нове, або, як його іноді називають, «розширене» значення. Метафора змушує побачити один об'єкт

як би в світлі іншого.

Наприклад: «*The mountains on the mainland took snow, and magnificent white shoulders out of Hokusai stood west and north across the **angry water***» [58, p. 55].

«Гори материка покрилися снігом, і над **розлютованими водами** стояли з півночі та заходу осяйні білі схили в дусі Хокусая» [56, с. 50].

«На горы полуострова лег снег, и сверкающие белые вершины, словно сошедшие с гравюр Хокусая, с севера и запада нависали над **рассерженным морем**» [53, с. 51].

Тут гори порівнюються з могутніми плечима, що робить образ більш величним, а метафора «angry water» додає тривожності загального опису. В даному прикладі ми можемо відзначити незвичайне протистояння гір і бурхливого моря, що створює атмосферу небезпеки.

Варто відзначити, що перерахування відіграє значну роль в описі навколишнього світу. Перерахування - це стилістичний засіб, котрий являє собою однорідні члени: доповнення (зазвичай іменники), поширені і непоширені. Виразність стилістичної фігури перерахування полягає в створенні сильної експресії. Наприклад: «...*in Greece landscape and light are **so beautiful, so all-present, so intense, so wild**, that the relationship is immediately lovehatred...*» [58, p. 50]. Як і в будь-якому іншому прикладі, тут перерахування насичує картину, привносить красу і яскравість опису.

«...натомість у Греції природа й світло **такі прекрасні, такі всюдищі, такі потужні, такі буйні**, що співіснування стоїть на своєрідному почутті – сплаві любові й ненависті» [56, с. 45].

«...в Греции свет и ландшафт **так прекрасны, навязчивы, сочны, своевольны**, что, не желая того, относишься к ним пристрастно – с ненавистью ли, с любовью...» [53, с. 46].

Дане перерахування того, що відбувається не описує ситуацію, а тільки забезпечує нас поверхневими даними. Такий опис тільки підживлює інтерес читача. Це перерахування вносить таємничість і загадковість, так як читач не може зрозуміти, що відбувається. Всі ці перерахування додають опису

яскравості, жвавості і детальності образу.

Висновки за розділом 2

Проаналізувавши твори Джона Фаулза, можна припустити, що важливими компонентами його ідіостилю є інтертекстуальність, застосування алюзій, наділення героїв творів власною мовою. Завдяки певній лексиці, автор надає змогу читачеві поринути у вигаданий ним світ, відчувати характер героїв, подивитися на світ навколо їхніми очима та навіть розділити їх почуття. Через особливості мови кожного героя виникає порівняння. Порівнюються не тільки різні ступені освіченості персонажів роману «Колекціонер», а й різні відчуття, світосприйняття та особистість.

Завдяки тому, що оповідь ведеться не від імені автора, а від головних героїв, читачеві надається змога аналізувати героїв самостійно, не опираючись на думку автора. Враження від героїв постійно змінюються, залежно від їхніх думок, слів чи дій.

Отже, ми розглянули особливості семантичної структури та функціонування образних засобів, які слугують відображенням алюзивної образності у творах Дж.Фаулза. Результати нашого дослідження доводять той факт, що різноманітні тропейчні засоби актуалізації алюзивної образності відображають особливості світосприйняття Джона Фаулза, є тими чинниками, які дають змогу читачам осягнути філософський і психологічний сенс його творчого доробку, сприяють кращому розумінню мовної картини автора та глибокому проникненню в авторське світосприйняття.

Таким чином, вибір того чи іншого прийому перекладу обумовлений не тільки лексичною одиницею, а й характером тексту, ступенем знайомості або незнайомості цієї лексичної одиниці реципієнту. Крім усього іншого, великий вплив на прийняття того чи іншого перекладацького рішення чинить і компетентність самого перекладача, котра полягає в умілому використанні прийомів адаптації і компенсації, а також дотримання норм мови і наявності великих фонових знань в різних сферах життя людини. Так само як світова

літератури, живопис, мистецтво та інші складові культурної спадщини людства.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Основною метою цього дослідження було визначення ідіостилю Джона Фаулза та виявлення специфіки відтворення його в українських перекладах.

Дослідження особливостей індивідуального стилю письменника та виокремлення його домінант допомагає адекватно відтворити стиль художнього твору цільовою мовою. Перекладознавчий та перекладацький аспекти ідіостилю передбачають вирішення завдань добору вдалого відповідника для перекладу та адекватного тексту перекладу. Перекладачеві необхідно підшукати в мові перекладу такий відповідник, який буде найближчим за змістом і тональністю до оригіналу.

Було розглянуто проблему відтворення метафор, порівнянь, інтертекстуальності та алюзій, як компонентів індивідуального стилю автора при перекладі його творів «Маг» та «Колекціонер» на українську та російську мови.

В цій роботі ідіостилем вважається система змістових і формальних характеристик, властивих творам автора, яка робить унікальним втілення в цих творах авторського способу мовного вираження.

Як доводять результати нашого дослідження, різноманітні тропеїчні засоби актуалізації алюзивної образності відображають особливості світосприйняття Джона Фаулза і є тими чинниками, які дають змогу читачам досягнути філософський і психологічний сенс його творчого доробку, сприяють кращому розумінню мовної картини автора та глибокому проникненню в авторське світосприйняття.

В роботі було розглянуто особливості семантичної структури та функціонування образних засобів, які слугують відображенням алюзивної образності у творах Дж.Фаулза.

В ході роботи було виявлено що особливістю постмодерністського роману часто є те, що розповідь не ведеться від автора, а вкладається в уста персонажів. Тобто читачеві пропонується тлумачити події самому, не спираючись на думку автора, а самі події подаються під кількома кутами зору. Наприклад в романі Колекціонер кожен має характерну мовленнєву специфіку, яка його

характеризує всебічно. Тому можна зробити висновок, що автор наділяє кожного персонажа власною мовою, а значить й ідіостилем.

Були виокремлені такі компоненти ідіостилю Джона Фаулза як компаративний троп, метафора, порівняння, алюзія та інтертекстуальність, визначено їх поняття а також розглянуто можливі проблеми, що можуть виникати при перекладі цих лексичних одиниць.

Було зроблено висновок, що для перекладача важливим є відтворити домінантну функцію висловлювання та зберегти його комунікативність. Крім того, необхідно не лише відобразити мовні одиниці, важливим завданням також є збереження ідіостилю автора.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Белинский В. Г. Русская литература в 1841 году / Белинский В. Г. – М. : Классика, 1948. – 451 с.
2. Болотнова Н. С. Изучение идиостиля в современной коммуникативной стилистике художественного средства / Болотнова Н. С. – М. : СФИ, 2004. – 563 с.
3. Будагов Р. А. Человек и его язык / Будагов Р. А. – М. : ИМУ, 1976. – 532 с.
4. Коралова А.Л. Практикум по переводу с английского языка на русский / Коралова А. Л. – М. : Высшая школа, 1990. – 127 с.
5. Виноградов В. В. О теории художественной речи / Виноградов В. В. – М. : Высшая школа, 1971. – 128 с.
6. Виноградов В. В. Проблема авторства и теория стилей / Виноградов В. В. – М. : Гослитиздат, 1961. – 231 с.
7. Винокур Г. О. Об изучении языка литературных произведений. Избранные работы по русскому языку / Винокур Г. О – М. : Высшая школа, 1959. – 342 с.
8. Вовк В. Н. Языковая метафора в художественной речи. Природа вторичной номинации / Вовк В. Н. – К. : Наукова думка, 1988. – 140 с.
9. Гак В. Г. Метафора: универсальное и специфическое. Метафора в языке и тексте / Гак В. Г. – М. : Наука, 1988. – 174 с.
10. Григорьев В. П. Грамматика идиостиля / Григорьев В. П. – М. : Наука, 1983. – 473 с.
11. Демецька В. В. Теорія адаптації в перекладі / Демецька В. В. – К. : Альтерпрес, 2014. – 580 с.
12. Джон Фаулз: Биография [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://john-fowles.narod.ru/biogr.htm>

13. Джон Фаулз: Информация, биография, события [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://listim.com/persons/1965>
14. Джон Фаулз: Коротка біографія [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://dovidka.biz.ua/dzhon-faulz-biografiya-skorocheno/>
15. Джон Фаулз: Парадоксы размышления над методом [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://cyberleninka.ru/article/n/dzhon-faulz-paradoksy-razmyshleniya-nad-metodom>
16. Ефимов А. И. Стилистика художественной речи / Ефимов А. И. – М. : МГУ, 1957. – 245 с.
17. Золян С. Т. Семантика и структура поэтического текста / Золян С. Т. – М. : Издательство Ереванского университета, 2014. – 327 с.
18. Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность / Караулов Ю. Н. – М. : ЛКИ, 1987. – 452 с.
19. Комиссаров В. Н. Современное переводоведение. Курс лекций / Комиссаров В. Н. – М. : ЭТС, 1999. – 192 с.
20. Комиссаров В.Н. Теория перевода / Комиссаров В. Н. – М. : Высшая школа, 1990. – 253 с.
21. Кристалл Д. М. Стилистический анализ. Новое в зарубежной лингвистике / Кристалл Д. М. – М. : Прогресс, 1980. – 581 с.
22. Лакофф Дж. Метафоры, которыми мы живем / Лакофф Дж. – М. : УРСС, 2004. – 253 с.
23. Левицкая Т. Р. Теория и практика перевода с английского языка на русский / Левицкая Т. Р – М. : Издательство литературы на иностранных языках, 1963. – 231 с.
24. Леденева В. В. Идиостиль (к уточнению понятия) / Леденева В. В. – М. : Вестник, 2001. – 132 с.
25. Словарь современного русского литературного языка [под ред. К. С. Горбачевич]. – СПб. : Наука, 2004. – 874 с.

26. Лесных Е. В. Архаизация лексики русского языка XX века / Лесных Е. В. – Л. : ЛГП, 2014. – 243 с.
27. Некряч Т. Є. Айсберг в океані перекладу : Відтворення ідіостилю Ернеста Гемінгвея в перекладах українською та російською мовами / Некряч Т. Є. – К. : Ліра-К, 2014. – 220 с.
28. Онипенко Н. К. Грамматические категории в тексте. Лингвистика на рубеже эпох. Идеи и топосы / Онипенко Н. К. – М. : МГУ, 2001. – 214 с.
29. Рецкер Я. И. Теория перевода и переводческая практика / Рецкер. Я. И. – М. : Р.Валент, 1974. – 216 с.
30. Рыженкова А. А. Авторские преобразования устойчивых сравнений как объект перевода / Рыженкова А. А. – СПб. : Альфарет, 2014. – 190 с.
31. Сасіна В. П. Безсполучникові порівняння в російській та англійській мовах / Сасіна. В. П. – К. : Нова Книга, 1979. – 152 с.
32. Скляренко О. Б. Жанрово-стилістична домінанта оповідань Інгеборг Брахман / Скляренко О. Б. – К. : Світанок, 2013. – 120 с.
33. Старкова Е. В. Проблемы понимания феномена идиостиля в лингвистических исследованиях / Старкова Е. В. – К. : ВГУ, 2015. – 321 с.
34. Стилистический энциклопедический словарь русского языка [под ред. Кожиной М. Н.]. – М. : Флинта, 2013. – 763 с.
35. Топер П. Перевод и литература: творческая личность переводчика / Топер П., – М. : Наследие, 1998. – 125 с.
36. Тураева З. Я. Лингвистика текста и категория модальности. Вопросы языкознания / Тураева З. Я. – М. : ЛЕНАНД, 1994. – 140 с.
37. Федотова М. А. К вопросу о разграничении понятий идиостиль и идиолект языковой личности [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://dspace.onu.edu.ua:8080/bitstream/123456789/3861/1/220-226.pdf>
38. Фомеенко Е. Г. Лингвотипологическое в идиостиле Джеймса Джойса / Фоменко Е. Г. – З. : КПУ, 2014. – 180 с.

39. Чернявская В. Е. Лингвистика текста: Поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность / Чернявская В. Е. – М. : Либроком, 2013. – 248 с.
40. Щикалов С.В. Способы перевода метафор в концепции Питера Ньюмарка [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.thinkaloud.ru/science/shik-newmark.pdf>
41. Chiappe D. L. Are Metaphors Elliptical Similes? / Chiappe D. L.– USA. : Journal of Psycholinguistic Research, 2000. –398 p.
42. Eco U. The role of the reader: Explorations in the semiotics of texts / Eco U. – B. : Hutchinson Educational Publishing, 1984. – 273 p.
43. Eco U. Experiences in Translation / Eco U. – T. : University of Toronto Press, 2001. – 132 p.
44. Fowles: British author [Electronic resource]. – Mode of access : <https://www.britannica.com/biography/John-Fowles>
45. Fowles as postmodernist [Electronic resource]. – Mode of access : <http://classprojects.kenyon.edu/engl/exeter/Kenyon%20Web%20Site/Richard/Fowles%20as%20Postmodernist.html>
46. Larson M. L. Meaning-based Translation: A Guide to Cross-Language Equivalence / Larson M. L. – NY. : University Press of America, 1984. – 537 p.
47. Mansour Sh. Strategies for Translation of Similes in Four Different Persian Translations of Hamlet [Electronic resource]. – Mode of access: <http://ru.scribd.com/doc-/203981729/Strategies-for-Translation-of-Similes-in-Four-Different-Persian-Translations- of-Hamlet>.
48. Newmark P. About Translation / Newmark P. – E. : Philadelphia Multilingual Matters, 1991. – 184 p.
49. Newmark P. Approaches to Translation / Newmark P. – O. : Pergamon Press, 1981. – 198 p.
50. Nourizadeh Y. Different techniques of translating simile. [Electronic resource]. – Mode of access : <http://www.hrpub.org/download/20131107/LLS5-19300826.pdf>.

51. Samuel P. Translating Poetry and Figurative Language. [Electronic resource]. – Mode of access : <https://nurayomi.wordpress.com/2010/05/31/ontranslating-figurative-language/>.
52. Todd Z. When Is a Dead Rainbow Not Like a Dead Rainbow? Investigating Differences Between Metaphor and Simile. [Electronic resource]. – Mode of access : <http://-stuttercut.org/Simile.pdf>.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

53. Фаулз Дж. Волхв / Фаулз Дж. ; [пер. с английского Б. Кузьминский]. – М. : Эксмо, 2009. – 816 с.
54. Фаулз Дж. Колекціонер / Фаулз Дж. ; [пер. з англійської Г. Яновська]. – Х. : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2017. – 304 с.
55. Фаулз Дж. Коллекционер / Фаулз Дж. ; [пер. с английского И. М. Бессмертная]. – М. : Аст Москва, 2007. – 320 с.
56. Фаулз Дж. Маг / Фаулз Дж. ; [пер. з англійської О. Король]. – Х. : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2016. – 528 с.
57. Fowles J. The Collector / Fowles J. : – US : Little, Brown and Company, 1963. – 256 p.
58. Fowles J. The Magus / Fowles J. : – NY : Dell Publishing, 1985. – 656 p.

SUMMARY

This work deals with the literature of John Fowles and first of all with the definition of the main components of his individual style, as well as the reproduction of these components in translations into Ukrainian and Russian.

John Fowles is one of the most outstanding representatives of the literature of postmodernism not only in the UK but throughout the world. Recognized as a literary classic he devoted his works to the description of the relationships between people in the modern world and the struggle against internal anxiousness and the role of art in raising the human spirit and comprehending the beautiful.

Literature of postmodernism is often called «citation literature». In his works John Fowles takes myth as a basis for the best recreation of the inner «I» of his heroes and maybe even for the reflection of his own philosophical and ethical principles, and also for the belief that freedom can be achieved only on the condition of complete emancipation of consciousness. A characteristic feature of the John Fowles' style is the deliberate removal of his own evaluation from certain events, situations, which provides the opportunity to a reader to make a conclusion. This removal is achieved through extensive use of literary and mythological allusions, as well as the appropriation of heroes with their own linguistic features.

Comparing different cultural epochs, different worldviews, sometimes even in the context of a veiled social and class confrontation (as we see in the novel «The Collector») in his works, the author shows the complexity and inconsistency of the character of his protagonists, and thus shows the diversity and versatility of personality, highs and lows, light and dark in the human soul. Considering the top of the aesthetic achievements of human idea in Homer's «Odyssey» and W. Shakespeare's «The Tempest» Fowles enlivens quotes, brings back heroes from the literary characters of the past. Thus, creating the novel «The Collector», the author as if with a certain intentions transfers images of Shakespearian heroes to the pages of his work, previously reducing the number of characters, and also changing and giving them new qualities.

The relevance of these research is due to the need of systematization of the main features of John Fowles' individual style in order to adequately reproduce them in translation. The first problem is to find ways of adequate reproduction of his unique individual style. The actuality of the work is also due to the practical and theoretical interest in the work of John Fawles in Ukraine. Translations of such works as «The Magus» and «The Collector» were not previously subjects of scientific analysis.

The object of the research is the reproduction of individual style of John Fowles in Ukrainian and Russian translations in comparison to the English original, that transmits the author's view of the world.

The subject of the study is the strategies and tactics of the reproduction of John Fowles' individual style in Ukrainian and Russian translations in comparison to the English original.

The aim of the research is to identify the stylistic specificity of individual style of John Fowles and its reproduction in Ukrainian translations.

In order to achieve the goal of the study, the following **tasks** are set:

- to highlight the dominants of individual style of John Fowles;
- to identify stylistic translation problems;
- to consider the translation difficulties affecting the adequate reproduction of John Fowles' individual style in Ukrainian and Russian translations;

The research methods are determined by the purpose and tasks of the work and include the following: the method of comparative analysis, on which observations of the collected actual material are based and the method of descriptive translation analysis for the establishment of translation methods and conditions of their application.

The practical value of the research is that the obtained results can be used by translators of other works of John Fowles and can also be used in training courses in translation studies and comparative literary criticism.

1. The individual style of a writer is a system of informative and formal characteristics inherent in the works of the author, makes a unique embodiment in these works of the author's way of language expression. But the replacement of stylistic

tonality can lead to standardization or stylization. In both cases, the authors picture of the world will not be transmitted completely. On the basis of the novels «The Collector» and «The Magus» by John Fowles, the following components of his idiostyle were selected: metaphors, comparisons, allusions, intertextuality, conferring of characters with their own language.

2. A very distinctive feature of the literary text is the extremely active use of comparative figures of speech and language expressions. The choice of lexicological means is crucial for an adequate transfer of the author's style in translation. Therefore, it is necessary to consider at the same time not only the semantic accuracy, but also the stylistic and expressive correspondence of the chosen meanings by the translator. In addition, it is necessary not only to reflect the linguistic units, but also to recreate the author's individual style.

3. Such novels by John Fowles as «The Collector» and «The Magus» represent such components of the individual style as metaphors, comparisons, allusions and intertextuality, as well as the conferring the characters of novels by their own specific language. Which means that during translation it is necessary to be able to distinguish between the individual and the standard.

The scientific novelty of the diploma is due to the fact that for the first time the components of individual style of John Fowles in the novels «The Magus» and «The Collector» were discovered;

Also, the specificity of the reproduction of John Fowles' individual style was determined as well as features of reproduction of comparisons, metaphors, allusions and intertextuality as the dominants of his individual style;

Approbation of the results of the diploma. According to the results of the research, an article was co-authored with a scientific director for the compilation of scientific works of students «In Statu Nascendi». The results of the research were reported at the International Scientific Student Conference «Foreign Philology: A Look into the Future» (Kharkiv, V. N. Karazin Kharkiv National University, November 30, 2017).

As a conclusion, it can be said that in order for the translation to be complete, it must retain the relationship between the general and the authors. The fact that readers of the primary sources perceive as a standard should be perceived as a standard by readers of translation. And on the contrary the author's original source should be perceived as author's in translation as well. The translator must reproduce an individual author's style producing his functional equivalent in such way that the author in the text of the translation is also perceived as a deviation from the standard, it means that the structure of reception of the author's individual style should be retained.